RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini



In sta casseta mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive:
Vogio un soldo per testa: e ghe la trovè.

11-12

NOVEMBRE-DICEMBRE

1954

FRATELLI BOCCA EDITORI MILANO-ROMA

Direttore responsabile: LUIGI CHIARINI — *Segretario di redazione*: MARCO CHIARINI — *Direzione*: Roma, Via Panama n. 87, Tel. 86.55.55 — *Redazione e Amministrazione*: Casa Editrice FRATELLI BOCCA, Roma Via Flaminia, 133 - Telef. 361-120 — La rivista ha periodicità mensile ed esce nella prima decade di ogni mese — Abbonamento per l'Italia L. 3.500, per l'estero L. 4.000 — Un fascicolo separato L. 350 — Gli abbonati hanno diritto allo sconto del 20 % sulla collana « Studi e testi » pubblicata dalla stessa rivista — I manoscritti non si restituiscono — Spedizione in abbonamento postale Gruppo 3° — C/C Post. n. 1/33759

RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

Anno III - Numero 11-12 - Novembre-Dicembre 1954

Sommario

FRATELLI BOCCA EDITORI MILANO - ROMA

Difficoltà e problemi della storiografia cinematografica

Chi si accinge a scrivere una storia *del cinema sia essa generale che di carattere particolare, si trova a dover risolvere un problema di non facile impostazione o, se più piace, di metodo. Non facile per due motivi fondamentali: la connessione* diretta *dei film (a differenza delle altre opere d'arte — letterarie, musicali, pittoriche ecc. —) con l'organizzazione economica e politica; la difficoltà, se non addirittura la impossibilità di vedere o rivedere e, insomma, di studiare quelle opere delle quali non si può comunque prescindere facendo della storia. La prima difficoltà è comune anche all'architettura, con cui il cinema ha molti altri punti di contatto, come lo stretto e determinante legame col rapido sviluppo della tecnica e la prassi di una collaborazione creativa per cui resta difficile stabilire l'apporto delle diverse personalità, ma la seconda è una sua unica prerogativa ed è difficoltà quasi insormontabile per l'esistenza di cineteche fornite di una documentazione completa o almeno soddisfacente.*

E' vero che dell'effimero spettacolo teatrale non resta nulla al di fuori delle testimonianze della critica e degli stessi attori, ma rimangono sempre, in questo caso i testi (documentazione non indifferente oltre il loro valore artistico) e poi quelle testimonianze hanno un'autorità e validità sconosciute al cinema del primo periodo quando non c'era neppure la cronaca e per il quale fa d'uopo affidarsi se si trovano, ai foglietti pubblicitari.

Mancano, inoltre, per chi si accinge a scrivere una storia del cinema, precedenti importanti che possano costituire una base di partenza, un punto di appoggio: la maggior parte dei lavori apparsi fino ad oggi sono, come li ha definiti acutamente il Ragghianti, delle storie naturali, *cioè una raccolta, spesso preziosa, di dati e materiali che vanno dai primi tentativi di ottenere il movimento delle immagini, all'invenzione dei fratelli Lumière, alla lotta per i brevetti, fino agli ultimi sviluppi industriali, tecnici ed artistici. Cronache, dunque, forse si potrebbe dire più che storie: anche se l'interesse dei differenti autori oscilla puntualizzandosi ora sulla pura ricerca filologica,*

ora sul fatto economico, ora su quello politico vi è sempre, contrapposta alla ricchezza di citazioni di film, titoli, dati, nomi, scritti, testi di legge e altri documenti, una insufficienza di giudizi critici motivati, che riconnettano il cinema alle altre arti, alle tendenze e movimenti dominanti, alle correnti di pensiero e agli interessi economici, politici, ideologici che tanto premono su questo potente mezzo di espressione.

Per quello che riguarda, poi, la particolare storia del cinema italiano, che a noi maggiormente interessa, oggi, e forse anche a tutti gli studiosi stranieri, per chiarire i precedenti del neorealismo e con ciò individuare il filone nazionale del nostro film, le cose non vanno diversamente, anzi si presentano sotto un profilo più grave: si passa, infatti, dalla raccolta di notizie ed elenchi di film, per il periodo muto, utilissimi da un certo punto di vista come fonte di informazione, a gustose rielaborazioni cronistiche o alle sommarie rievocazioni. Solo avvicinandosi ai nostri giorni codeste cronache si fanno ampie, assumendo più l'aspetto di una raccolta di critiche che di una vera e propria storia. Il recente volume di Mario Gromo è indicativo in proposito (Cinema italiano, *Mondadori*, 1954), *pur coi suoi pregi, di questo squilibrio. In esso si passa da un discorso generale sullo spirito e le tendenze del cinema muto, svolto in garbata chiave longanesiana, a una serie di monografie, secondo l'insegnamento crociano, sui singoli registi del neorealismo, con un intermezzo dedicato al periodo fascista di intonazione prevalentemente politica. Cito questo libro perché, pur volendo essere nel mezzo fra le due ali estreme: il filologismo arido (Prolo) e lo schematismo ideologico (Lizzani), non mi pare sia giunto (e ho accennato alle grandi difficoltà) ad una concretezza storica.*

Georges Sadoul, con l'autorità che gli deriva non solo dal suo valore, ma dalla grande esperienza che ha in materia, ha scritto recentemente un articolo, stampato in altra parte di questo fascicolo, intorno ai paradossi e alle verità della storia del cinema, nel quale illustra ed esemplifica le difficoltà per lo storico di rintracciare le fonti e i numerosi trabocchetti nei quali corre il rischio di cadere. Questa difficoltà di una conoscenza diretta di moltissimi dei vecchi film (e anche quando ciò è possibile quali sono le condizioni delle copie? Mi è capitato di veder proiettati ai soci dei Circoli del Cinema film importanti in cui mancavano i brani più significativi, le cosiddette sequenze classiche) porta alla conseguenza che i relativi giudizi sono di seconda mano, si riferiscono, cioè, a critiche del tempo o vengono basati sulla trama e il nome del regista, noto per altre opere. D'altronde gli stessi documenti di cui ci si serve non danno spesso affidamento né per serietà né per esattezza di dati. Così fatalmente gli errori, da cui magari si traggono conclusioni importanti, rimbalzano da un testo all'altro fino a diventare verità storica.

Ma un'altra ragione fondamentale falsa il giudizio nei confronti dei vecchi film, anche quando se ne può prendere visione diretta e ci si trova di

fronte a una copia integrale. Il cinema è innanzitutto e per gran parte spettacolo legato intimamente a un clima, un gusto, un ambiente: come tale ha una vita effimera anche se sulla celluloide ce ne rimane impressa la documentazione, come un fiore disseccato tra le pagine di un libro, privo di colori e di profumo, di anima. Solo chi può riviverne nella memoria il ricordo è in grado di ricavare un ausilio da queste visioni e sempre che la suggestione attuale non elida l'impressione di un tempo anziché correggerne le deformazioni della memoria: altrimenti la prospettiva sarà inevitabilmente falsata prendendo il sopravvento gli elementi caduchi su quanto può ancora esservi di vitale. E' questo il motivo per cui di fronte al cinema muto — se si eccettuano quei film, e son rari, che conservano una validità artistica — finisce per prevalere quell'atteggiamento ironico di cui si è discorso, da parte di chi si pone innanzi ad esso con occhio critico, o l'esaltazione incondizionata e indiscriminata dei pazienti archeologi di questi recentissimi ruderi.

Accennate così sommariamente le difficoltà che si presentano allo storico del cinema, se ne possono trarre alcune conclusioni di metodo.

Una via da seguire potrebbe essere quella consistente nel prendere in esame esclusivamente i film che hanno una validità artistica e che è più facile rintracciare, orientandosi più verso una storia dell'arte del film che del cinema, in quanto complesso industriale e di artigianato con tutti gli agganci pratici che sappiamo, trascurando in definitiva il complesso della produzione, fondamentale per stabilire un clima politico, un gusto, un costume, quell'humus, cioè da cui sono nate le stesse opere d'arte. E sarebbe certamente una strada sbagliata perché se è assurdo, sempre, isolare l'opera artistica dal tempo e dalle condizioni in cui è stata prodotta, dalla sua stessa genesi (come a dire che non è possibile critica estetica senza il fondamento di una critica storica) per il film (espressione per le ragioni che ho detto di una collettività che condiziona in modo diretto gli artisti) una tale posizione verrebbe a precluderne in modo assoluto la possibilità di comprensione. E mi spiego: basare un'analisi di Roma città aperta esclusivamente sull'opera e la personalità di Rossellini e volerne ricavare il significato soltanto e da questo cerchio chiuso risalendo dalla forma al sentimento dell'artista, sia pure considerato in rapporto a un preciso momento storico, può portare a un giudizio se non del tutto errato certamente monco e tale, per lo meno, da non farci intendere la bellezza del film in tutto il suo effettivo respiro.

Si veda, sempre a titolo di esemplificazione, nel già citato precedente volume del Gromo, il capitolo dedicato a Roberto Rossellini il più sorprendente dei registi del dopoguerra, rivelatosi improvvisamente, dopo le prove mediocri di Un pilota ritorna (1942) e L'uomo della croce (1943), con Roma città aperta « composto con mezzi quasi di fortuna, pellicola scaduta, attori allora di scarsa fama » e Paisà « solido e drammatico affresco ». Due

film pieni di accenti umani di commozione che fanno concludere il Gromo così: « Quando lo schermo ci dà di queste emozioni, si può essere certi che dietro lo schermo c'è un artista; e tale si rivelava Rossellini... ». Ma la rivelazione era di breve durata: con Germania anno zero *cominciava la crisi e poi la definitiva decadenza, l'una e l'altra spiegate dal Gromo con questo giudizio conclusivo: « E' stato artista, quando un'immediata realtà lo urgeva, ed egli credeva forse di esserne soltanto il cronista. Poi l'essere stato dovunque riconosciuto ed esaltato come l'iniziatore del cosiddetto " neorealismo ", deve averlo molto impensierito; e si è allora costretto ad inseguire strane tentazioni di film, lavorandoci con una sicurezza di mestiere che, fine a se stessa, non poteva non cadere nel convenzionale. Ma si tratta pur sempre di un regista fra i più dotati, al quale si devono due opere molto importanti; e può certo ancora darci delle sorperse, basterà che torni ad ascoltare se stesso ». Ancora non erano apparsi* Dov'è la libertà, Viaggio in Italia, *e la* Santa Giovanna.

Le osservazioni del Gromo sono acute, le analisi dei film felici, l'indicazione di talune debolezze della personalità di Rossellini esatte, ma possiamo dire che questa spiegazione dell'improvviso esplodere dell'artista e della sua successiva involuzione, condotta su tale modulo critico, sia del tutto soddisfacente? Non direi. Perché nel cinema le opere, anche di alto livello artistico, non sempre riflettono la sola personalità del regista spiegandola o da questa venendo illuminate; tali casi, anzi, sono eccezionali, rarissimi, e non si presentano mai nella forma assoluta di altre arti. Identificare nel regista l'autore del film — sempre quando ci si trovi non di fronte a un prodotto di confezione, ma a una espressione artistica — non significa trascurare i numerosi, diretti e indiretti, apporti di carattere creativo, le infinite suggestioni il clima determinato intorno a lui dai suoi collaboratori. Cosa han significato Fellini e Amidei, specialmente quest'ultimo, rispetto a Roma città aperta? *E non mi riferisco solamente alla costruzione della sceneggiatura, ma allo spirito del film. E attori, « allora di scarsa fama », come Fabrizi e più particolarmente Anna Magnani, la cui forte personalità popolaresca non poteva non incidere, oltre che sul personaggio, sullo stesso regista? E un operatore come il compianto Ubaldo Arata? In quale clima il film è sorto (parlo dell'ambiente che circondava Rossellini, in cui egli si muoveva e non nel clima storico naturalmente) e quali ne sono gli effettivi precedenti? Il solo passato cinematografico di Rossellini può darci delle indicazioni, ma non serve certo a spiegare da solo la « rivelazione » di* Roma città aperta. *Così quei « mezzi quasi di fortuna » coi quali può sorgere un film di un livello che non si ripeterà nella carriera del regista con mezzi abbondanti, complessi e organizzati, non rappresentavano forse qualcosa che va al di là del pauperismo tecnico? Sono semplici interrogativi che pongo per mostrare la difficoltà di un'analisi storica completa rispetto al film; analisi che, nel caso, per esempio, potrebbe portare a conclusioni opposte di*

quelle del Gromo, sirpetto a Rossellini. Questo regista, certamente « fra i più dotati », ci ha dato, infatti le sue opere migliori quando ha ascoltato più gli altri che se stesso: e s'intenda nel suo vero senso il verbo ascoltare.

« Roma città aperta *è la prima testimonianza* poetica (*la sottolineatura è mia*) *della Resistenza italiana* », *scrive, d'altra parte, Lizzani nel suo profilo storico del cinema italiano* (*Parenti, Firenze,* 1953). *La sua impostazione eminentemente politica, schematicamente ideologica lo porta a dimostrare con acutezza e precisione come il film sia testimonianza della Resistenza, ma perché poetica non dice, quasi conseguenza logica su cui è superfluo insistere. « La freschezza, la spontaneità, la novità del film derivano dalla chiarezza con la quale il regista e i suoi collaboratori avevano saputo adeguarsi alla realtà collettivamente vissuta, in quei mesi, da milioni di italiani desiderosi di uscire dall'inferno della guerra, di liquidare il fascismo e di rintuzzare la prepotenza tedesca ».*

Anche questa valutazione lascia scoperti, come si può vedere, molti interrogativi, in particolare quelli che riguardano la storia dell'opera, la sua genesi (*naturalmente in rapporto alla storia generale*), *importantissima per comprendere il linguaggio, gli elementi poetici, il significato.* Rossellini e i suoi collaboratori, *dice il Lizzani, ma la sua formula così sommaria e generica ci riconduce ugualmente alla personalità anagrafica del regista anche se da un punto di vista razionale, « quella chiarezza di idee — che gli permetteva di inquadrare i contenuti — con mezzi espressivi nuovi e rivoluzionari », anziché sentimentale.*

Mi sembra, in ogni caso, che, in dipendenza anche di quelle difficoltà a cui ho accennato per cui non è possibile studiare tutti i film, manchino in genere, nelle storie, analisi approfondite delle opere non tanto rivolte a illuminare il possibile lettore-spettatore, per il quale sarà ancora più difficile che per lo storico poterne prendere visione, quanto per stabilire il loro peso e significato nel movimento della cultura. Una storia, perciò, che serva a chiarire anche la situazione e i problemi di oggi.

L'equilibrio è da trovare, dunque a mio giudizio, tra la storia del film d'arte e quella del cinema, questo essendo con tutti i suoi aspetti pratici (*organizzativi, finanziari, politici ecc.*) *l'*humus *da cui nasce l'opera artistica. E se l'interesse deve su essa puntualizzarsi non è detto che si possano trascurare, per una piena comprensione, tutti quei fatti extraestetici* (*tra cui le migliaia di sottoprodotti cinematografici che ossessionano i minuziosi ricercatori*) *il cui peso è notevole per determinare un ambiente, un clima, un gusto e un costume. A patto naturalmente che non siano presi in se stessi, cimeli preziosi, e si accenni solo a quelli e per quel tanto che possono, appunto, servire a una vera e propria storia.*

Sotto questo profilo non è necessaria la visione di tali film: basta conoscerne qualcuno e per il resto sono sufficienti quelle utilissime raccolte di dati e documenti che si è detto.

Ricercare, insomma, attraverso le opere che hanno una validità artistica, nel tessuto connettivo del cinema, il filone, la linea ideale, diciamo pure di un " discorso ", significa anche impostare le questioni che attengono alla cronologia, alle categorie e ai generi.

Problemi complessi, non semplici, come si vede, ma non certo insolubili, ai quali qui ho accennato in modo del tutto incompleto, che meriterebbero una discussione approfondita per un generale chiarimento delle idee e per fare uscire dalle secche in cui sono impigliati gli studi storici del cinema, così importanti per completare il quadro della cultura di quest'ultimo mezzo secolo.

Luigi Chiarini

(Dal n. 49 di *Cinema Nuovo*).

Paradossi e verità sulla storia del cinema

« Per fare una cacciatora, prendete una lepre... ». E così per fare la storia del cinema prendete i film, diciamo noi. Ed aggiungiamo: possibilmente. Come!? *Possibilmente?...* Uno storico del cinema può dunque parlare di film che non ha visto?

Il fatto è che un film non si può consultare come un libro. Io scrivo, mettiamo, uno studio su Stendhal. « Le Rouge et le Noir » o « Lucien Leuwen » sono in ogni libreria, in ogni biblioteca personale. Io li ho letti più volte: e ogni volta che lo desidero posso rileggerli, consultarli, annotarli, citarne dei brani senza correre il rischio di cadere in errore. Ma, un film?

Facciamo l'ipotesi che l'autunno scorso io avessi intrapreso uno studio critico su Orson Welles: su un regista, quindi, che cominciò la sua carriera nel 1940, e del quale abbiamo visto tutti i film. E mettiamo che io volessi completare il mio saggio a fine gennaio 1955. Come potrei rivedere, consultare, « Gli Ambersons », film ritirato dalla distribuzione all'inizio del '54? E « Quarto potere », o « La signora di Shanghai », forse ancora in circolazione in tale anno, non saranno ritirati ora nel gennaio? Inoltre, una visione cinematografica è molto diversa dalla lettura, o dalla consultazione, d'un testo letterario. Con una lampadina elettrica, in una sala oscura, si possono prendere delle note: correndo magari il rischio di perdere dei passaggi essenziali, nel frattempo. Ma poiché è impossibile, anche in un circolo del cinema, far fermare la proiezione o far ripetere un rullo, quelle note restano frammentarie, incomplete, dopo una sola visione: occorrerebbe vedere il film più volte. « Gli Ambersons », comunque, è scomparso dalla circolazione. Eccomi, quindi, a fidare solo sui miei ricordi: con il rischio di sbagliarmi, perfino su sequenze celebri — e mostrerò più avanti come ciò può accadere, proprio per tale film — avendo visto « Gli Amebersons » cinque o sei anni fa. Anche se l'avessi visto tre volte, a suo tempo, le cose non muterebbero.

Non vi è nulla di più ingannevole dei ricordi dei film, perfino per gli autori di essi. Nel novembre del '41 l'antifascista tedesco Friedrich Wolf, autore drammatico e sceneggiatore cinematografico, era al seguito delle forze sovietiche, come corrispondente di guerra, di fronte a Mosca. Nel corso di una battaglia caratterizzata da alterne vicende, Wolf si trovò isolato dai suoi colleghi e fu fermato da una pattuglia russa. Fu interrogato, e, sebbene fosse in uniforme sovietica e avesse mostrato i suoi documenti di giornalista, fu giudicato sospetto, data la sua accentuata pronuncia tedesca. Disse allora di aver sceneggiato il film « Professor Mamlock », diretto da A. Minkin e H. Rappoport. « Raccontaci com'era la storia di quel film! » — gli fecero allora gli uomini della pattuglia, che l'avevano visto pochi anni prima. Ebbene — lo ricordava anche Bela Balasz — Friedrich Wolf fece degli errori, raccontando la sceneggiatura che egli stesso aveva scritto. Era un uomo di coraggio, che non perdeva facilmente la testa: io lo conobbi, prima che morisse a Berlino attorno al 1950. La verità era un'altra: F. Wolf raccontò a quei soldati episodi della prima sceneggiatura, che erano stati tagliati o modificati in sede di realizzazione del film. Dovette poi ricorrere ad altri mezzi, per chiarire un equivoco che stava per avere conseguenze tragiche per lui...

Se, d'altra parte, bisogna guardarsi dal raccontare un film fidandosi dei propri ricordi di esso, tanto meno ci si può fidare dei cosiddetti « racconti di film », e, soprattutto, delle « scalette ».

Torniamo all'esempio de « Gli Ambersons ». *La Révue du Cinéma* pubblicò, al tempo del compianto Jean-Georges Auriol, la sequenza cosiddetta degli innamorati sulla neve, forse la più bella del film, estraendola dalla sceneggiatura cortesemente data in visione dalla RKO. Ora, mi avverte Doniol-Valcroze che essa non corrisponde affatto alla sequenza del film. « Scaletta » non vuol dire necessariamente montaggio: raramente, anzi, il film è identico sulla celluloide al film sulla carta.

Di qualche rara opera esiste un'analisi filmica. In Italia vi sono degli specialisti di tale lavoro. Ci si mette alla moviola, con una copia d'un film, e si passa e si ripassa ogni bobina, annotando con tutti i dati necessari, compresa la lunghezza, ogni piano. E si ottiene così una analisi del montaggio, completata da fotogrammi fondamentali del film. In tal modo, chi desidera fare di tali opere — purtroppo, dieci o venti in tutto — uno studio approfondito, può consultare il film come se fosse un libro.

Passo ora ad un altro esempio. Mettiamo che io voglia scrivere un saggio su Joris Ivens: e poniamo che io avessi visto anche più d'una volta, « Zuydersee » nel 1934 in un normale cinematografo parigino. Prendo nella mia biblioteca l'eccellente analisi di tale film pubblicata attorno al '46 dalle edizioni Poligono di Milano: vi ritrovo il film quale era apparso agli spettatori di quel cinematografo parigino nel '34. E condivido la deplorazione degli autori della pubblicazione, i quali rilevano come Ivens non avesse

dedicato neanche un metro di pellicola alla crisi economica mondiale, non un'immagine al grano e al caffé bruciati o gettati in mare. Errore grave, direte voi. Certo, ma un errore scusabile. La edizione proiettata pubblicamente in Francia nel '34, e tanto più quella apparsa nell'Italia fascista, era stata mutilata dell'ultima bobina: quella, appunto, che delinea un quadro della crisi. L'analisi di « Zuydersee » curata dalla Poligono, quindi, era stata fatta su una versione amputata. Vedere un film, perciò, non è sufficiente. Occorre sapere se per una ragione qualsiasi esso sia stato mutilato, o alterato.

Le alterazioni possono essere molto gravi nelle opere dei primitivi del cinema. Occorrerebbero decine di pagine di trattazione, per vedere solo i casi principali, considerando la copia originale, il controtipo da una copia contemporanea, le tirature del negativo, etc. Basti dire che i negativi dei film Pathé o Gaumont dal 1916 al 1920 non sono stati mai conservati, ciascuno, in un'unica bobina. Ogni sequenza, o addirittura ogni piano, è mescolato con altri senza alcun ordine logico, e magari secondo i viraggi o colorature che dovevano subire. Gli spezzoni di pellicola sono mischiati come carte da gioco, e le didascalie mancano. Per ricostruire il film primitivo, non c'è che da affidarsi all'istinto d'una vecchia montatrice. Eppure, certi storici del cinema hanno costruito delle teorie in merito al montaggio nei film di Griffith, partendo da opere datate 1908 e 1913, che non erano copie dell'epoca bensì film tirati da negativi della Biograph, di periodi diversi, con montaggio e didascalie approssimativi.

Dunque, ricapitoliamo. Uno storico del cinema non può fidarsi della memoria, né degli autori stessi dei film, né degli analisti di essi, e neanche dei film stessi, riveduti immagine per immagine. D'altra parte, quand'anche un film non avesse più misteri per lo storico, basterebbe esso solo, senz'altra documentazione sul regista?

Uno studio appena approfondito su Orson Welles o Joris Ivens, quindi, ci porterebbe a parlare di immagini che non vedemmo, e che forse non vedremo mai. Ma che dire della Scuola di Brighton (1900-1904)? Io fui il primo, in Francia, a parlare di tale scuola inglese, senza fare mistero che tutti i suoi film risutano oggi perduti. Di essa i vecchi cataloghi della cinematografia britannica ci hanno dato delle notizie, quasi delle analisi, accompagnate, nel caso di film come « Little Doctor » o « The Chinese Mission », dalle « scalette » delle sequenze base. Si poteva trascurare quella testimonianza, e non consegnarla alla storia del cinema? Io volli affrontare i rischi di parlare di quei film, che non ho mai visto.

Uno dei film scomparsi sui quali mi ritenevo meglio documentato era « Life of an American Fireman », in base alla « scaletta » pubblicata da Lewis Jacobs nel suo *Rise of American Film*, corredata da sedici fotogrammi. Jacobs aveva costruito su di essa, a proposito del montaggio del primitivo Edwin Porter, una teoria che io ripresi e svolsi nel 1948. Poi,

però, il film perduto fu ritrovato, e la proiezione di esso mise in luce gravi lacune nelle teorie formulate da Jacobs, e più ancora nelle mie. Fu così confermato che uno storico del cinema fa bene a non parlare mai di un film che non ha visto.

Così facendo, però, non si avrebbe la storia del cinema bensì la storia dei film conservati oggi, o meglio, dei film visibili oggi. Lewis Jacobs avrebbe dovuto sopprimere i primi capitoli del suo libro; Rachael Low non avrebbe dovuto scrivere i tre volumi della sua storia del cinema inglese; e Maria Adriana Prolo non avrebbe dovuto neanche pensare a scrivere la sua storia del cinema muto italiano. Perché, per il periodo anteriore al 1920, si è salvato un film su cento, ed è difficilissimo avere accesso a quegli incunaboli.

Tuttavia, se fossero stati passati sotto silenzio i film perduti, « The Life of Charles Peace », conservato invece dalla Cineteca di Londra, avrebbe continuato a passare per un'opera originale, mentre non è che il rifacimento pedestre d'un successo cinematografico precedente. Senza contar che, anche per scrivere la storia dei film conservati, occorre far riferimento ai film perduti: ogni storia del cinema presume una cronologia dei film realizzati in un dato paese, una filmografia d'ogni regista, o autore, o interprete, e così via.

Possedendo le riviste tecniche di tutti i paesi produttori di film, non è difficile compilare, su scala mondiale, tali elenchi per un qualsiasi anno, a partire dal 1930. E se uno può avere tali pubblicazioni nel suo paese, può risolvere il problema con alcuni viaggi attorno al mondo: sempre che conosca un certo numero di lingue, compreso magari il giapponese. Se ci si limita modestamente ai film di lungo metraggio, e al nome del regista, senza cast completo, cinque o sei anni di lavoro possono bastare. Quanto al cinema anteriore al 1920, sarebbero necessarie ricerche ancora più lunghe: destinate, però, nella maggior parte dei casi, a rimanere senza risultato. Io conosco piuttosto bene il cinema francese del periodo 1895-1924, ad esempio: ebbene, solo per questo periodo, della storia del cinema d'un solo paese, penso occorrerebbero, ai fini d'una filmografia compilata anno per anno, anche incompleta nei cast, molti anni di ricerche non solo a Parigi, ma anche a Londra, New York, Berlino, etc...

La cronologia e la filmografia, basi storiche indispensabili, non risolvono il problema della storia del cinema, inoltre. Per le opere importanti, almeno, bisognerebbe poter vedere la sceneggiatura originale; una seria analisi del montaggio; il materiale fotografico, pubblicitario, del film; le critiche apparse nei vari paesi in cui esso venne presentato; le idee espresse, con scritte o interviste, dai realizzatori di esso; il materiale scenografico, i costumi; e l'opera originale, se si tratta d'una versione di essa. E questo non è ancora tutto il materiale documentario cui si dovrebbe ricorrere, per studiare un film.

Poi, rimane da studiare l'industria che ha prodotto quel film. La sua struttura, la sua tecnica, il suo sistema, l'organizzazione della produzione, della distribuzione e dell'esercizio, in quel paese e in quel dato periodo: e il rapporto tra l'industria cinematografica e l'economia, la situazione sociale e politica. A prescindere dalla necessità di nozioni tecniche sul materiale usato per la produzione del film — macchine da presa, luci, pellicola, colore, che evolvono di continuo, sono così diversi, e ci portano nel campo della fiisica, della matematica, dell'ottica, della meccanica, etc. — può esser fondamentale, ad esempio, conoscere le vicende di rapporti tra certe produttrici di Hollywood e la finanza americana, in dati momenti. Questo non si può trascurare, in certi casi, anche se richiede, esso solo, anni di studi: perché la riorganizzazione della RKO con diverse direttive nel 1941, ad esempio, comportò la mutilazione de « Gli Ambersons » e poi il boicottaggio di Orson Welles per tre o quatro anni.

Infine, è impossibile fare la storia del cinema senza studiare i rapporti di esso con le altre arti o mezzi d'espressione: dal balletto alla radio, dalla letteratura e dall'architettura alla stampa o alla televisione. E i rapporti con la storia, con gli eventi contemporanei, con la vita e la cultura dei popoli, con le relazioni umane, sociali, internazionali...

* * *

Posti questi principi, veniamo al piano pratico. Poniamo il caso d'uno studioso che voglia, per il 1980 scrivere una storia del cinema mondiale nel 1955: senza dovere, quindi, risalire a periodi in cui sia stato smarrito gran numero di film.

Supponiamo che il ricercatore sia dotato di possibilità materiali illimitate, ancora maggiori di quelle dell'UNESCO, alla quale sono stati necessari sette anni per compilare un panorama incompleto del cinema del dopoguerra. Quel ricercatore ideale dovrà cominciare col vedere i millecinquecento o duemila film di lungo metraggio che saranno realizzati nel 1955 nei settanta o ottanta paesi produttori, compresi duecentocinquanta film giapponesi, duecentocinquanta film indiani, cinquanta film turchi, e così via. Di ciascuno di essi, dovrà poi leggerne le critiche dei più svariati paesi del mondo, studiare la sceneggiatura, l'analisi filmica, e tutto il resto. Dovrà inoltre acquisire una conoscenza approfondita delle varie industrie cinematografiche, e delle condizioni sociali, economiche, nei paesi produttori. Dovrà leggere la stampa tecnica cinematografica d'ogni parte del mondo: vale a dire, per un anno soltanto, quindici o venti tonnellate di carta stampata, in una ventina di lingue. A questo va aggiunto il materiale di documentazione, pubblicitario, etc. Ed infine, almeno due o trecento opere letterarie che avranno ispirato altrettanti film, americani, arabi, giapponesi, ungheresi o cinesi, o tedeschi. I nove decimi di tali opere non sa-

ranno stati tradotti in francese: necessità, quindi, di imparare un certo numero di lingue, indispensabili, del resto, per leggere la stampa cinematografica di cui sopra. Visitando un certo numero di paesi, d'altra parte, sarà utile al ricercatore constatare l'influenza d'un dato pittore boemo dell'800 sull'arte della fotografia cinematografica in Cecoslovacchia; o l'influsso dell'arte di Bali su uno scenografo filippino; o i rapporti tra il comportamento degli antichi Aztechi e lo stile di Pedro Armendariz...

* * *

Sì dovrebbe concludere, a questo punto, disperatamente, che non sarà mai possibile scrivere una storia mondiale, o anche nazionale, del cinema: e neanche quella d'un regista, o d'un film, considerati in rapporto al resto del cinema.

Ma, va ricordato, a questo proposito, un apologo caro ai professori di filosofia. Zenone d'Elea negava il movimento, e dimostrava tale negazione con un ragionamento irrefutabile sul piano filosofico. Eraclito, tuttavia, senza discutere con lui su quel piano, gli camminò davanti a grandi passi, mostrandogli come il movimento fosse una realtà. La dimostrazione di Eraclito sarebbe stata probante anche se tale filosofo greco fosse scivolato, mentre camminava. Chi vuol andare avanti deve affrontare il rischio d'un passo falso, d'un errore.

Ho conosciuto un uomo di grandi meriti e di grandissima erudizione, che aveva dedicato la propria vita allo studio d'uno scrittore francese misconosciuto, della fine del XVIII secolo. Egli passò trent'anni immerso nell'ombra di quello scrittore scomparso, e firmò attorno al 1930 un contratto per un'opera su quell'artista: ma morì nel 1948 senza aver pubblicato una sola riga. Aveva accumulato una quantità prodigiosa di materiale, che da allora sta a coprirsi di polvere in una soffitta, donde probabilmente non uscirà mai. Per un fatto di scrupolo, quel ricercatore non aveva voluto pubblicare una riga prima d'esser certo che nel suo saggio non vi fosse alcuna omissione, alcun errore. Il risultato è stato che egli ha dedicato la propria vita ad uno scrittore, senza far avanzare d'un passo la conoscenza di esso. Spingere all'infinito la verificazione di ogni affermazione storica vuol dire, infatti, finire nell'immobilità, nell'impotenza. Uno storico, invece, deve procedere, affrontando anche il rischio di un passo falso. Che, a sua volta, può contribuire a far progredire la storia.

Torno, a questo proposito, all'esempio di *Life of an American Fireman*, il film che si credette perduto, e sul quale Lewis Jacobs e io scrivemmo tante cose errate. Se quello storico americano non avesse affrontato tale rischio, e non avesse fatto il noto passo falso, è molto probabile che quel film di Edwin Porter sarebbe rimasto sconosciuto per sempre, e non sarebbe

venuto in mente a nessuno di ricercarlo e riportarlo alla luce. Inoltre, purchè lo storico non si consideri depositario d'una verità rivelata, e sia pronto al contrario a dar atto ai critici dei propri eventuali errori, uno di questi a proposito di un film recente può aprire una discussione feconda (1).

In ogni caso, nulla in verità vieta ad uno storico del cinema di parlare d'un film che non abbia potuto materialmente vedere. Uno storico del teatro non parla forse degli spettacoli dell'epoca di Sofocle o di Shakespeare senza essere mai stato seduto in platea nell'età di Pericle o di Elisabetta? E chi si sognerebbe di vietare ad uno storico di rievocare il Nove Termidoro per il fatto che egli non vide quegli eventi? Il cinema, assieme ai dischi, ha realizzato il miracolo di farci rivedere e risentire a nostro piacimento un grande attore o un memorabile evento del passato: se il miracolo non è completo, perchè qualcosa manca, conviene ugualmente rassegnarsi, e godere di tale privilegio incomparabile.

E' giusto, d'altra parte, che lo storico del cinema — obbligato a parlare spesso di film che non ha visto, di cinematografie di paesi a lui ignoti, e dei quali ignora magari anche la lingua — ponga il suo lettore in condizione di distinguere chiaramente la parte di testimonianza propria e la parte che, invece, è dovuta ad altre fonti, ad altri storici, e cioè filmografie, monografie, studii, citazioni di scritti varii, di diversa paternità. E' un fatto, questo, di elementare onestà, senza di che non si può parlare di opera di storia. Nel caso d'un errore, deve essere sempre possibile risalire alla fonte di esso: altrimenti, dopo qualche tempo, di trascrizione in trascrizione, si arriva a delle affermazioni inverosimili.

Abbiamo insistito sull'importanza per lo storico, di basarsi su dati di fatto precisi. Ma storia non vuol dire cumulo ed enumerazione di fatti provati. Un'opera simile è filmografia, bibliografia, antologia, analisi filmica, catalogo: è materiale per lo storico, ma non è storia del cinema. Per fare opera propriamente storiografica, lo scrittore deve stabilire anzi tutto una scala di valori negli uomini e negli eventi, nelle opere. Ciò è indispensabile per passare dal lavoro d'archivista a quello dello storico.

Apro, ad esempio, un'opera perfettamente documentata, e che si presume obiettiva: «Le Dictionnaire des Contemporains» (Terza edizione),

(1) Per esempio, non avevo rivisto da cinque o sei anni *Gli Ambersons*, quando scrissi, nel mio «Cinema durante la guerra»: «Il dialogo tra George e la zia nella cucina dura dieci minuti, cioè un rullo, senza alcuno stacco di macchina; eppure la scena non appare affatto monotona, grazie al movimento continuo dei personaggi di fronte all'obiettivo». Questa mia osservazione è stata contestata da André Bazin e François Truffaut, i quali, lo riconosco, hanno studiato quel film con maggiore profondità di me. E' impressionante, però, come le confutazioni dei miei critici siano, a loro volta, in contrasto tra loro. Per Bazin l'inquadratura è fissa, e i due personaggi non si muovono mai dalla tavola cui sono seduti. Per Truffaut l'inquadratura non è affatto fissa, ed anzi si aprirebbe con una panoramica. Per Bazin, inoltre, essa dura dieci minuti: per Truffaut, sei minuti. Cito le tre tesi per dimostrare come i ricordi possono sovente deformare la realtà.

curato nel 1865 da G. Vapereau. Ebbene, Baudelaire e Flaubert, che avevano già dato l'essenziale della loro produzione, sono liquidati rispettivamente con sedici e ventitré righe, mentre un romanziere come Louis Charles Barbaroux è stato onorato di diciotto righe, e un autore drammatico come Eugène Cormon con quaranta. A Jules Janin, Vapereau consacra ben centonovantaquattro righe. Ora, uno storico del cinema deve evidentemente studiarsi di porre i Baudelaire o i Flaubert dello schermo sul piano che spetta loro; deve porre in quarto piano i Jules Janin, ed eliminare quasi sempre i Barbaroux o i Cormon. Altrimenti i lettori si troveranno immersi nelle tenebre d'una foresta, fatta non di alberi ma di ammassi di rami secchi e di foglie morte, roba da bruciare.

La storia presume una scelta. Lo storico deve necessariamente prendere partito: magari anche, epperò coscientemente, il partito di Vapereau. Le storie non si somigliano mai, infatti, nella trattazione d'un medesimo evento. Sotto Carlo X, gli storici ufficiali dipinsero la Rivoluzione Francese come l'esecuzione d'un odioso complotto ordito dai massoni e da altri criminali del genere. Per Lamartine l'anima della Rivoluzione furono i Girondini. Dopo di lui, Michelet condannò invece Danton: ed anche Robespièrre, del resto. Aulard e Mathiez disputarono sul primato di Robespièrre e di Danton. E, con tutte quelle opere, e cento e cento altre, la storia della Rivoluzione Francese è ancora materia controversa. Da Thiers a Mignet, fino a Louis Madelin e Eugène Tarlé, si rilevano interpretazioni storiche assolutamente divergenti perfino su un periodo così circoscritto come fu quello del Consolato. La verità è che la storia non si limita alla scoperta di nuovi elementi, bensì li valuta alla luce delle esperienze contemporanee. La contemporaneità è la misura del valore di un'opera storica.

Cosa oltremodo complessa è, quindi, la interpretazione dei fatti storici. Per comprenderli non è sufficente esserne stato testimonio. Al principio de « La Chartreuse de Parme » vediamo Fabrizio Del Dongo partecipare alla battaglia di Waterloo: ma, ne ha egli una visione piena? A Waterloo, travolto nella battaglia, si trovò anche, all'età di quattordici anni, il generale Joseph Plateau: egli doveva poi, per di più, inventare il *Phénakisticope*, senza con questo essere qualificato per rievocare più tardi quel celebre fatto d'armi. Lo ha fatto invece, degnamente, Victor Hugo che pure nel 1815 era alquanto distante dal Belgio. La storia, quindi, si fonda su ricordi, testimonianze, e materiale di archivio, di documentazione scritta, o cinematografica, o di registrazione sonora: però, presume necessariamente la critica, l'interpretazione di tali fonti; con un lavoro di analisi, prima e poi di sintesi degli eventi.

Tale sintesi, naturalmente, è tanto più difficile quanto meno i fatti storici sono in prospettiva risalendo nel tempo, e quanto più è vasto lo spazio in cui si svolge la ricerca. E' il caso del cinema, appunto, dove se si prescinde dalla preistoria di tale mezzo espressivo, non si risale oltre i sessan-

t'anni. Se poi ci si limita al cinema sonoro, ci si trova, relativamente, nella stessa situazione di uno storico della letteratura che affronti il periodo in cui Mauriac, Aragon, Eluard o Bernanos pubblicavano le prime opere: vale a dire, ci si trova di fronte all'epoca contemporanea, i cui creatori erano quasi tutti viventi fino a pochi anni fa. I pionieri, gli inventori, d'altra parte, non sono morti da molto tempo. Molti di noi hanno conosciuto Méliès e Louis Lumière; avrebbero potuto incontrare Edison o Griffith; hanno chiacchierato con Feyder, Pudovkin, Flaherty. Charles Pathé e Georges Hatot, regista con Lumière nel '97, sono ancora vivi.

La storia del Cinema non pone quindi, per la ricerca della materia prima, maggiori difficoltà d'una storia della letteratura quale può essere il Dizionario dei Contemporanei. Tuttavia oggi la diffusione del cinema è divenuta enorme: esso non è più limitato a cinque o sei paesi, bensì fa parte della vita di cinquanta o cento nazioni. E questo vuol dire, per lo storico, un monte di difficoltà ulteriori.

Ma non importa. La storia del cinema è un'esigenza degli amatori del cinema stesso. Essa quindi deve procedere. E' una stupida scommessa pretendere di scrivere una storia generale che sia effettivamente universale. Non si può, infatti, non cadere spesso nell'approssimazione in tale campo. L'importante, tuttavia, non è che il lavoro sia definitivo, completo — il che è impossibile — bensì che sia fecondo, nel delineare un metodo storiografico, ponendo in luce dei fatti, ordinandoli con un senso, dando un contributo ad una sintesi generale. Un vero storico non teme di esser corretto da altri, nel metodo, nell'analisi o nella sintesi di fatti, o nella sostanza di essi: al contrario, ha bisogno di questo, sapendo che un suo errore posto in evidenza da un critico non aiuta solo lui stesso ma rappresenta anche un contributo alla conoscenza. La ricerca della verità non si svolge su una sola strada. E se sono utili ad essa l'erudizione, la cultura, lo è altrettanto la discussione, ed anche la polemica, la più appassionata. E così l'oggetto di esse, il cinema: la storia del cinema è d'una complessità estrema, d'un singolare valore, perché il cinema è il riflesso più immediato della complessa natura umana, con tutte le sue passioni, le sue lotte e il suo amore. La storia dell'umanità, della cultura, della società del XX secolo si riflettono a loro volta nel cinema.

* * *

Se è vero che la storia del cinema, oggi, non può affrontare sintesi universali, che sarebbero necessariamente incomplete, è pur vero che si può fare un lavoro enorme nel campo delle monografie. Si tratta, in tale campo, di cominciare dal principio. Pubblicando, cioè, per i film di lungo metraggio a soggetto e per i vari settori del cinema di corto metraggio, documentario e non, un catalogo per ogni paese, dalle origini. Anche se ci si limitasse, anzi,

al cinema sonoro, un'opera di tale portata costituirebbe una base di inestimabile valore per lo storico: tanto più se al titolo fosse aggiunto un cast, anche non completo, e una notizia, più o meno succinta, del soggetto.

Va raccomandata, inoltre, una sollecita pubblicazione dei « testi base » del cinema. Nel secolo scorso, ad esempio, si pubblicarono per la prima volta le « Chansons de Gestes », fino ad allora rimaste negli antichi manoscritti e quindi virtualmente inaccessibili. Analogamente, e di pari passo con la diffusione dei leggendari classici del cinema a cura delle cineteche, occorrerebbe una diffusione, anch'essa su scala internazionale, di analisi filmiche, almeno di cento tra i maggiori classici. Finché ciò non sarà fatto, rimarrà impossibile uno studio serio della creazione del linguaggio cinematografico; e la filmologia e la storia del cinema rimarranno prive di mezzi indispensabili.

Altri lavori di carattere storico devono svilupparsi. Ad esempio, la filmografia d'un regista non deve esser limitata ad una secca enumerazione di titoli, cast, e date, accompagnate magari da un sunto della trama. Ogni film può esser seguìto da uno studio critico, se ne vale la pena, come da un'antologia di scritti critici e giornalistici su di esso e sull'autore. Su questa base lo storico può lavorare, poi, apportando alla conscenza di Flaherty, di Méliès o di Pudovkin, di Murnau, un contributo degno della serietà con la quale un Martineau analizza l'opera e la figura di Stendhal. Un'opera storica così costruita può andar oltre una storia universale del cinema, come valore: e, nella misura d'un volumetto, raccogliere tutti gli elementi di documentazione effettivamente utili.

La monografia, d'altra parte, può essere intesa su un piano più vasto se lo storico fa oggetto di essa una cinematografia nazionale. Una storia del cinema francese, vera e propria, deve ancora essere scritta. E così una storia del cinema tedesco, non considerando le opere sul periodo espressionistico. Cosa sappiamo, inoltre, della storia delle cinematografie latino-americane, della Cina, della Polonia, o dell'Egitto? Almeno una cinquantina di storie nazionali, fondamentali, sono da pubblicarsi. Vi è inoltre la storia dei generi cinematografici, un campo virtualmente vergine se si fa eccezione per il *western*, il cinema scientifico, o quello sulle arti figurative. Ed ancora, c'è da scrivere la storia del linguaggio cinematografico: della sintassi del film, precisamente. E tante opere restano da scrivere, infine, sulla storia delle varie industrie cinematografiche, della tecnica del film, della critica, della sociologia del cinema, etc.

* * *

La storia del cinema sta facendo i primi passi. E ciò è naturale poiché essa ha come oggetto un'arte che ha solo sessant'anni: il tempo medio d'una esistenza umana. L'ambizione d'uno storico del cinema è limitata

quindi come quella d'un pioniere il quale sa che il suo lavoro non potrà essere completo. Tanto più, in quanto i suoi mezzi sono ancora quelli d'un artigiano, e la sua opera è individuale.

Però, se i pionieri del progresso meccanico moderno avessero atteso che l'industria fornisse loro strumenti di precisione graduati al millesimo di millimetro, né le automobili né gli aereoplani sarebbero apparsi agli albori del secolo. E neanche il cinema sarebbe apparso, a quel tempo.

Marey e Edison, Friese Greene o Reynaud, sono dei buoni esempi per gli storici di quest'arte nata dalla loro opera di pionieri. Con mezzi imperfetti, con sistemi empirici, un po' con delle conoscenze scientifiche e molto per istinto, Lumière e Méliès fissarono i principi dell'arte del film. Una delle loro pellicole mostra ancor oggi di esser più ricca, più originale, d'uno spettacolare *technicolor* 1955, fato con formula ultramoderna ma senza invenzione, senza vita, senz'anima. Ora, uno storico che abbia posto in luce i valori di quei film primitivi, ad esempio, non avrà perduto il suo tempo: il suo contributo sarà analogo ad un apporto dato al cinematografo da un Lucien Nonguet o da un G. A. Smith attorno al 1900. Pensiero modesto questo: ma non troppo. Quei primitivi, infatti, per uno storico del 2000 conteranno forse quanto un regista di successo mondiale del 1950.

No, non è impossibile fare la storia del cinema. Essa ci offre, al contrario, un'infinità di possibilità di contribuire alla conoscenza, al progresso, all'attività creativa. La storia è appassionante non solo perché ci fa penetrare le epoche più remote, ma anche e soprattutto perché ci porta ad affrontare l'avvenire. Se si giunge a comprendere e a spiegare il passato, si prepara e si affretta la nascita del domani, del progresso futuro. E non solo nel campo del cinema.

Georges Sadoul

(*Traduzione di P. Jacchia*)

Dal concetto all'immagine

L'autore del saggio che segue, Vitali Sdan, è da molti anni insegnante al WGIK (Scuola statale superiore di cinematografia) di Mosca, nonchè direttore della maggior rivista cinematografica sovietica, L'arte del film *(« Isskustvo Kino »). Egli è autore di un volume,* Drammaturgia del film scientifico-popolare, *che consta di quattro sezioni*: 1. *Problemi della drammaturgia del film scientifico-popolare.* 2.*Dal concetto all'immagine.* 3. *Azione e soggetto.* 4. *Il parlato.*

La drammaturgia del film scientifico-popolare *è stato pubblicato a Mosca dal* Goskinoisdat *nel* 1950 (*in* 16°, *pag.* 159); *ne esiste una traduzione tedesca pressochè completa*: Dramaturgie des popularwissenschaftlichen Films (*übertragen von Kabus e G. Schwarz*) *edita a Berlino nel* 1951 (*Deutsches Filmverlag in* 16° *pag.* 155). *In italiano è comparsa una parte del primo capitolo, su mia traduzione, in* Cinema Sovietico, (*Roma,* 1954, *nn.* 1 *e* 2).

Il capitolo che qui si pubblica è il secondo.

Le distinzioni schematiche delle attività umane in compartimenti stagni, che sono il riflesso della divisione della società in classi e della divisione del lavoro caratteristiche della civiltà borghese, hanno determinato, tra l'altro, un concetto di arte, intieramente privata di ogni valore razionale e pratico ed hanno addirittura statuito che la presenza di questi valori l'annulla come tale. Con l'uomo totale del socialismo, anche l'arte riacquista la propria dignità e funzione, reintegrata di questi suoi perduti valori.

Non è senza significato il fatto che sia stato proprio il film, questa nuovissima forma d'arte, a esplicitare la necessità di questa riedificazione e a promuovere, di conseguenza, la fondazione di un'estetica moderna e valida. La fusione di più tecniche artistiche, nel film, e la sua natura conseguente di arte di collaborazione, la necessità di una tesi *che sia*

« l'asse di questa collaborazione », *il postulato ineliminabile di una imprescindibile* chiarezza *dell'espressione cinematografica, l'elemento strutturale (epperò concettuale), il* montaggio, *come* « base estetica » *del film, l'influenza formativa e trasformativa dello spettacolo cinematografico, la sua popolarità — questi cardini della valida estetica del film, statuiti nelle fondamentali opere di Pudovkin di Béla Balàzs e in quelle dei teorici italiani, sono sicuramente il punto di partenza da cui dovrà prendere le mosse ogni futura filosofia dell'arte.*

Il libro di Sdan svolge ampiamente il tema della concettualità dell'arte, studia il rapporto scienza ed arte e ne deduce una teoria del film scientifico che è teoricamente conseguente e praticamente confortata dalla splendida fioritura del film documentario e scientifico sovietico.

In Italia il problema del film documentario scientifico, educativo, nonostante la buona volontà di molti, non ha superato mai il carattere illustrativo, accessorio e inessenziale che è connesso alla concezione dell'arte ancora diffusa in Italia come assoluta forma, autonoma e fine a se stessa. Il solo tentativo, che io mi sappia, per portare sulla via giusta il documentario e la teoria del documentario risale a molti anni fa, a quel Problema della prosa cinematografica (« *Bianco e Nero* ») *nel quale io rivendicai il carattere artistico anche del film scientifico; una tesi che non ha dato troppo da pensare, allora, e che trova ora, nel volume dello Sdan, una più piena e ben esemplificata dimostrazione.*

u. b.

1.

Già Bielinski opponendosi all'opinione largamente diffusa dell'esistenza di limiti insuperabili tra la scienza e l'arte scriveva: « Si vede che l'arte e la scienza non sono una sola e medesima cosa ma non si vede che le loro differenze non sono affatto da cercarsi nel contenuto ma nei metodi di elaborazione di esso. Il filosofo parla per sillogismi, il poeta per figure ed immagini, ma entrambi dicono la stessa cosa. L'economista, mediante dati statistici dimostra, agendo sull'intelligenza dei suoi lettori o ascoltatori, che le condizioni di una classe sociale, in seguito a queste o quelle circostanze, sono migliorate o peggiorate. Il poeta, mediante vivide rappresentazioni della realtà, mostra in un'immagine reale e agendo sulla fantasia dei suoi lettori, che le condizioni di una classe sociale, in seguito a queste o a quelle cause, sono effettivamente molto migliorate o peggiorate. L'uno dimostra e l'altro mostra, ed entrambi persuadono, soltanto l'uno con dimostrazioni logiche, l'altro con immagini. Il primo lo ascoltano e lo capiscono pochi, il secondo tutti..... » (1).

Ma anche questa differenza nei metodi di elaborazione del contenuto non rappresenta, tra scienza ed arte, un abisso insuperabile e tale da escludere ogni possibilità di compenetrazione reciproca.

La storia della scienza sa che i grandi ricercatori non si sono mai appagati del fatto di essere ascoltati e compresi solo da pochi. Essi si sono costantemente sforzati di essere comprensibili a tutti si sono sforzati non solo di dimostrare, ma anche di mostrare, di esprimere le loro concezioni con immagini visive, di trovare per esse una forma viva ed espressiva.

Non a caso il pensiero scientifico assume spesso forme particolari di esposizione, come discussioni, lettere, dialoghi, discorsi, libelli e simili. Anzitutto gli scienziati si sono spesso serviti, nell'elaborazione dei dati e del contenuto della loro scienza, degli stessi sistemi e metodi usati dagli scrittori e dagli artisti. Cioè hanno tentato di non influire soltanto sull'intelligenza, ma anche sulla fantasia, dei loro lettori; hanno portato nella ricerca scien-

(1) V. G. Bielinski, *Opere complete* in 3 voll. 1948 - pag. 797-798.

tifica concretezza, chiarezza, evidenza, avvalendosi non solo di dimostrazioni logiche, ma anche di vive e figurate immagini della realtà.

Nella « Storia di Pugascev » di Puskin, ad esempio, che Bielinski considerava un grande avvenimento nella storia della nostra letteratura scientifica, noi constatiamo agevolmente che il geniale artista viene in aiuto dello storico, che la sua prosa storica s'arricchisce di nuovi procedimenti artistici, che i procedimenti della « ricerca della verità » e quelli della « rappresentazione dei fatti » s'unificano.

D. L. Pissarev scrisse, a suo tempo, che: « il più alto, il più bello, il più umano compito dell'arte consiste proprio nell'unirsi alla scienza e nel dare per mezzo di tale unione alla scienza una forza pratica, che essa non potrebbe mai conquistare unicamente coi propri mezzi specifici » (2).

Spesso noi constatiamo che lo scienziato, per le sue deduzioni e teorizzazioni, chiede aiuto all'immagine, che l'argomentazione per immagini diviene mezzo espressivo anche nella teoria, che la conoscenza logica e quella artistica procedendo insieme, si completano a vicenda.

Marx, per esempio, dando nel « Capitale » una critica dell'economia politica del suo tempo, come è noto, non solo si munì di dati statistici argomentando con dimostrazioni logiche, ma si servì anche dei mezzi di espressione che sono propri dei poeti e degli artisti.

Ciò nasceva non da astratte considerazioni estetiche, ma dal carattere complessivo dell'idea scientifica e sgorgava organicamente dallo sforzo di mostrare l'esistenza di concreti rapporti umani, là dove gli economisti della borghesia vedevano solo relazioni di cose; e da quello di smascherare tutte le mistificazioni e le illusioni del sistema capitalistico.

Le pagine del « Capitale » sono ricche di immagini e di similitudini; che, aumentando la chiarezza, l'evidenza e la precisione del pensiero, hanno permesso all'autore di presentare la sua materia e i relativi fenomeni con grande concretezza visiva. Nelle pagine del « Capitale » il concetto diviene quasi un vivente protagonista. Le teorie prendono corpo e figura, la rappresentazione si drammatizza.

Marx, con enorme forza espressiva, caratterizza il capitale con tratti sensibili e concreti, paragonandolo a un vampiro che vive solo succhiando il sangue del lavoro e tanto più vive e prospera quanto più ne ingurgita. Noi possiamo osservare il suo agire e il suo comportarsi al mercato; egli commercia compra, vende, litiga, s'infuria e sbraita. Dinnanzi ai nostri occhi sorge vivida la figura del « mercato umano » nel quale i concetti di « capitalista » e di « lavoratore » si contrappongono come personaggi concreti della realtà.

Ora ecco, tornando al mercato « noi osserviamo che qualche cosa comincia a cambiarsi sulla fisionomia delle nostre *dramatis personae*... L'anti-

(2) D. I. Pissarev, *Articoli critico-letterari*, (Mosca 1940 p. 138).

co ricco si è trasformato nel capitalista e il possessore della forza-lavoro lo segue ormai fatto suo operaio; l'uno ride molto significativamente e arde dal desiderio di portare a termine l'affare: l'altro è abbattuto come colui che, avendo portato la propria pelle al mercato non vede, nel futuro, altra prospettiva che questa: la concia della propria pelle... » (3).

L'immagine del capitale si sviluppa e cresce ininterrottamente nelle pagine del libro. Ecco, all'inizio del primo tomo (pag. 270) « pieno di spirito di sacrificio »... « pieno di vino di Porto, ritorna... di notte dal club a casa, canticchiando tra sè stupide canzoni: *Britons never, never shall be slaves!* ». Ma noi, a pagina 764, noi vediamo il capitale « che stilla sangue e fango da tutti i pori, dalla testa ai piedi ».

Marx presenta gli aspetti caratteristici del sistema capitalistico di produzione con forme di espressione universalmente tipiche e rivela come si maschera lo sfruttamento capitalistico. Si ricordi, ad esempio, come dalle pagine del libro sgorga un'altra immagine, quella della merce, cellula economica della società borghese.

Marx non ci mostra soltanto le merci che agiscono, che parlano tra loro, ma le dota dei tratti concreti del possessore di merci. Noi vediamo come la stoffa in pezza riconosca nella marsina la « bell'anima del valore » sua parente, come le merci « gettino sguardi appassionati » al denaro; e insomma innanzi a noi si forma un chiaro quadro di come la circolazione « trasudi denaro » ininterrottamente.

« Il Capitale » ha scritto Lenin, ha avuto un così enorme successo anche perchè *l'economista tedesco* ha mostrato in forma vivace l'intiera struttura della società capitalistica, nei suoi vari aspetti di vita, nei reali fenomeni sociali coll'antagonismo delle classi derivato dai rapporti di produzione, nella sovrastruttura politica borghese che difende l'egemonia della classe capitalistica, con le ideologie borghesi di libertà, di uguaglianza e così via e nelle relazioni familiari borghesi » (4).

La generalizzazione artistica, le immagini, le similitudini non esistono nelle pagine del Capitale come fine a se stesse, ma strettamente subordinate all'idea scientifica, dalla quale sono generate e colla quale sono organicamente connesse.

Nel « Capitale » noi constatiamo che le generalizzazioni delle dimostrazioni scientifiche non sono in contraddizione con le generalizzazioni dell'arte. Alla base del concetto in quanto tale, come alla base dell'immagine, è lo stesso principio di scelta, di comprensione, di selezione dell'essenziale, nelle cose, nei fenomeni, negli avvenimenti, negli uomini.

Ogni generalizzazione è, già per sua natura, un astrarre, un separare l'essenziale dalla serie dei fatti di una stessa natura, delle relazioni e delle

(3) K. MARX, *Il Capitale*, Mosca, p. 183.

(4) LENIN, *Opere*, t. I, p. 124.

connessioni del mondo reale. V. I. Lenin ha affermato più volte che il nostro pensiero, passando dal concreto all'astratto, se è valido, non si scosta dalla verità, ma le si avvicina; e che tutte le astrazioni rispecchiano la natura più profondamente, più fedelmente e più pienamente che le immediate percezioni e le rappresentazioni obiettive. Ma se per la percezione il concetto resta una generalizzazione priva di contenuto sensibile, nell'immagine questa generalizzazione si colma di un contenuto concreto di nuova qualità, diverso dall'immediato contenuto dei dati di fatto da noi osservati.

In opposizione al concetto, l'immagine si presenta come una generalizzazione concretizzata come la tipica espressione della concretezza. Gorki ha affermato che i « tipi » letterari sono creati secondo le leggi dell'astrazione e della concretizzazione: si scelgono le gesta caratteristiche di parecchi eroi e successivamente questi tratti si concretizzano — si generalizzano nella figura di un solo eroe tipo. Questa espressione tipizzata del concreto è il procedimento per cui l'arte giunge all'universalità. Proprio in ciò consiste la natura conoscitiva dell'immagine, la sua potente forza di concretizzazione e di caratterizzazione. Non a caso perciò Marx, nei momenti decisivi della sua esposizione teorica, si serve della forza immaginativo-concettuale come Omero, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Heine...

Marx non si serve soltanto di generalizzazioni astratte come « classe dominante » o « forza-lavoro », ma le colma, a un tempo, di contenuto sensibile concreto: al concetto segue l'immagine. Dal mondo astratto delle leggi generali, noi passiamo al mondo delle cose concrete e individuali. Così, per esempio, alla determinazione del concetto prezzo, segue la definizione, unica per forza di penetrazione artistica, « i prezzi, questi sguardi appassionati gettati dalle merci sul denaro » (5). In un altro luogo del « Capitale », dove è questione della funzione della violenza nella storia della società, si trova una definizione artisticamente percettiva della violenza come della « levatrice di ogni vecchia società che partorisce la nuova » (6).

Nella prefazione alla « Critica della filosofia hegeliana del diritto » Marx dà per immagine la funzione sociale della religione con le parole: « La religione è il sospiro della creatura oppressa, l'anima di un mondo senza cuore, lo spirito di una condizione senza spirito. Essa è l'oppio dei popoli » (7).

Gli esempi riferiti del pensiero concreto e immaginoso, scientifico e artistico, del grande creatore del « Capitale », che non solo generalizzando *dimostra*, ma anche generalizzando *mostra*, nel quale all'astratto concetto fa seguito l'immagine, derivano dal metodo dialettico di ricerca, nel quale lo studio scientifico della realtà non è separato dalla sua conoscenza artistica.

(5) Marx, *Il Capitale*, Mosca 1949, p. 117.

(6) Ibidem, p. 754.

(7) Marx - Engels, *Opere*, vol. I pag. 385.

La forza conoscitiva dell'immagine ha aiutato il ricercatore a definire il contenuto sociale e storico dei fenomeni osservati con maggior chiarezza, e a caratterizzarli più chiaramente, più plasticamente e più vivamente.

Proprio il metodo di ricerca, provenendo dal contenuto concreto della scienza, ha determinato anche la struttura dell'opera, la sua architettura interna, le relazioni reciproche e il coordinamento delle singole parti, strettamente connettendole a tutto il sistema di deduzioni; ha permesso di dare alle deduzioni una forma viva, emotiva, di portare alla ricerca scientifica la concretezza e chiarezza della visibilità e di creare un tutto scientifico artistico.

Come è noto V. I. Lenin, che ammirava la saturazione emotiva del « Capitale », si è servito spesso nelle sue ricerche storiche ed economiche della letteratura artistica russa, dei suoi motivi e dei suoi personaggi, sottolineandone il connesso senso conoscitivo.

Nelle opere di Glieb Uspienski, di Leone Tolstoi, di Vladimiro Korolenko, V. I. Lenin vide l'impostazione di quegli stessi problemi che egli risolvette nelle sue opere. Ecco perchè egli seguì con tanta attenzione l'attività di Leone Tolstoi, nelle cui opere, come in uno specchio, egli vedeva il riflesso delle contraddizioni della prima rivoluzione russa.

Nel suo lavoro al libro « Lo sviluppo del capitalismo in Russia » Lenin utilizzò le fonti dello studio artistico della realtà come le opere di V. Veressaiev e di D. Mamin Sibiriak. Le osservazioni degli scrittori russi progressisti incorporate in immagini artistiche, rafforzano in quell'opera storica le deduzioni di Lenin sull'evoluzione del ceto contadino russo. A questo proposito è particolarmente importante osservare che il rapporto di Lenin verso le attraenti immagini della letteratura artistica non fu passivo-illustrativo; queste immagini furono portate organicamente nel tessuto delle ricerche nell'intiero processo dell'esposizione e della generalizzazione e presero parte al movimento, allo sviluppo del pensiero.

Quando Lenin cita le figure della letteratura classica russa, ne sviluppa sempre e allarga il contenuto in relazione alle nuove concrete condizioni storiche, dove esse naturalmente appaiono diverse e ricevono un più ampio tono sociale. Basta ricordare, ad esempio, con quante varianti egli si serva del personaggio Induska Goloviov e che nuovo colorito assumano, in lui, Famusov, Molcialin, Chlestakov, Manilov, Balalaikin, Oblomov.

Nell'anno 1907 Lenin scrisse nell'articolo « La banalità trionfante, ovvero gli S.R. divengono cadetti » che uno Scedrin, che fosse vissuto fino alla « grande » rivoluzione russa, probabilmente avrebbe aggiunto un nuovo capitolo a « I signori Goloviov », avrebbe descritto Induska che tranquillizza il contadino fustigato, bastonato, affamato, asservito: « Tu aspetti miglioramenti? Tu sei deluso della mancanza di qualsiasi cambiamento nello ordine basato sulla fame, sulle sparatorie contro il popolo, sulle verghe e sulla nagaica? Tu ti lamenti per « la mancanza di fatti »? Ingrato! Pro-

prio questa mancanza di fatti è un fatto di grande importanza! Questo è il risultato cosciente dell'immischiarsi della tua volontà; che i Lidval, come prima amministrano, che i contadini tranquillamente giacciono sotto le verghe, e non si lasciano andare ai sogni pericolosi sulla *poesia della lotta* (8).

Quale grande importanza attribuisca V. I. Lenin all'arte del tipizzare, nel lavoro pubblicistico e propagandistico, risulta da una sua lettera del 1905 a Lunaciarski. Invitando Lunaciarski a collaborare ad un opuscolo contro i mensecevichi, Lenin scriveva: « ... è necessaria una viva, tagliente, sottile e particolareggiata caratterizzazione (letterario-critica) di questi sostenitori delle brigate nere... ». E più oltre: « Inchiodateli descrivendo le forme miserabili della loro guerra. Fate di loro un tipo. Disegnate il loro ritratto a grandezza naturale, con le loro stesse citazioni... » (9).

La tipizzazione per la quale Lenin insisteva, apriva la via ad un'acuta caratterizzazione di singoli uomini politici e di partiti politici, rivelava e presentava espressivamente dinnanzi ai lettori determinate relazioni verso gli avvenimenti e i fatti considerati.

Ciò è dimostrato eloquentemente dalle seguenti espressioni dell'opera di Lenin « Che fare? »: « Bisogna fantasticare! Ho scritto queste parole e mi sono spaventato. Mi sembra di trovarmi al *Congresso di unificazione* e di aver di fronte a me i redattori e i collaboratori de « La causa operaia » (« Robociail Delo »). Ed ecco il compagno Martinov alzarsi a esclamare minacciosamente: « Scusate! Una redazione autonoma ha forse diritto di fantasticare senza l'autorizzazione preventiva dei Comitati del Partito? ». Poi si alza il compagno Kricevski il quale (approfondendo il compagno Martinov che ha da molto tempo, approfondito il compagno Plekanov) continua ancora più minaccioso: « Dirò di più. Vi domando: ha un marxista il diritto di fantasticare se non ha dimenticato che, secondo Marx l'umanità si assegna sempre dei compiti realizzabili e che la tattica è il processo di sviluppo dei compiti che si sviluppano assieme al partito stesso? ».

« La sola idea di queste domande minacciose mi fa tremare e non penso a trovare un nascondiglio. Cerchiamo di nasconderci dietro Pissarev» (10).

Un magnifico esempio di tipizzazione di avvenimenti e di uomini lo troviamo nelle opere, nei discorsi e nei rapporti di I. V. Stalin. Così per esempio nella chiusa del suo rapporto politico del Comitato Centrale al XVI Congresso del Partito, Stalin ha caratterizzato i capi dell'opposizione di destra e le loro concezioni politiche, letteralmente come Lenin chiedeva a suo tempo: con « un ritratto a grandezza naturale, con le loro stesse citazioni » e ne ha creato un tipo servendosi dell'immagine di Cekhov del professore di provincia Belikov, « L'uomo nell'astuccio ».

(8) V. I. Lenin, *Opere*, t. 12, p. 304-305.
(9) *Almanacco leniniano XXVI*, p. 26-30.
(10) V. I. Lenin. *Opere*, vol. 5, pag. 475-76.

«Gli ex capi dell'opposizione di destra — disse Stalin — ... soffrono della stessa malattia di cui soffriva il noto personaggio di Cekhov, Belikov, il professore di lingua greca, l'uomo nell'astuccio. Vi ricordate il racconto di Cekhov « L'uomo nell'astuccio »? Questo personaggio, com'è noto, tanto col bel tempo che col cattivo tempo andava eempre in calosce, in cappotto imbottito di ovatta e coll'ombrello in mano. « Scusate, prego, perché di giugno, e con questo caldo, portate calosce e cappotto imbottito? » fu chiesto a Belikov. « Per ogni evenienza — rispose Belikov —. Non si può mai sapere quello che può succedere: tutto ad un tratto viene il gelo, e allora? ».

Egli temeva come la peste ogni novità, tutto ciò che esula dalla cerchia abituale della grigia vita del filisteo...

Proprio questa paura del nuovo, l'incapacità di porsi problemi di tipo nuovo, questa preoccupazione del « non si sa mai che cosa può succedere », questi tratti dell'« uomo nell'astuccio » impediscono anche gli ex capi dell'opposizione di destra di unirsi effettivamente col partito » (11).

Nello storico rapporto sul progetto di Costituzione dell'U.R.S.S. nello VIII Congresso straordinario dei Soviet nel novembre 1936, Stalin, valendosi del personaggio di Scedrin dell'« impiegato fervente », dell'ignorante burocrate senza cervello, traccia il tipo del fascista tenacemente oscurantista per il quale il nostro paese è una spina nell'occhio e dà in querimonie: « ...con quale diritto esiste e si è aperto nell'ottobre 1917 perchè non si può chiuderla di nuovo così che non ne rimanga più traccia?» (12).

Lenin e Stalin, seppero come nessun altro scoprire, in ogni fenomeno della realtà, l'essenziale, seppero separarlo dal temporale e dall'accidentale e connettere così la teoria con la vita, con la realtà viva; seppero con forza espressiva unica individuare ciò che è tipico, enuclearlo e metterlo in evidenza. Ma questa è già proprio la retta via per l'immagine, la cui grande forza conoscitiva consiste proprio nella tipizzazione della realtà, nella concreta generalizzazione dei suoi aspetti essenziali e specifici. Perciò anche in Lenin e in Stalin le immagini classiche della letteratura artistica, sono così naturali e organiche, e non appaiono come illustrazioni, ma si sviluppano ricevendo un nuovo contenuto, un nuovo tono attuale. Da ciò deriva quella concreta forza rappresentativa colla quale essi hanno caratterizzato i processi e gli avvenimenti politici.

Si ricordi con quale immaginosa vivezza Lenin, nelle « Note di un pubblicista », ha caratterizzato l'Unione Sovietica nel periodo della NEP: come « un'ascensione su di un monte altissimo, ripido e non ancora esplorato ».

(11) Lenin e Stalin, *Almanacco* 1936. t. III, pag. 498-99.
(12) I. L. Stalin, *Problemi di leninismo* 11ª ed. pag. 250.

Lenin parla di un uomo, « che ha potuto superare inaudite difficoltà e pericoli e che è giunto notevolmente più in alto dei suoi predecessori, ma che tuttavia non ha ancora raggiunto la vetta. Egli si trova in una situazione nella quale procedere oltre nella direzione stabilita gli appare non solo difficile e pericoloso, ma addirittura impossibile. Non ha altre possibilità che tornare indietro, scendere giù, cercare altre vie che, per quanto più lunghe, offrano la possibilità di giungere alla cima. La discesa da quell'altezza, fino allora mai raggiunta, comporta difficoltà e pericoli ancora maggiori della ascesa stessa: si può facilmente precipitare; non è tanto semplice vedere dove si può poggiare il piede; non c'è più quel particolare stato d'animo che esisteva in conseguenza del moto rettilineo verso l'alto, ecc. ecc., si è costretti a legarsi con una corda, a perdere intiere ore per fare colla piccozza gradini e posti dove legare la corda; si è costretti a muoversi con una lentezza da tartaruga e per di più a muoversi all'indietro, all'ingiù, lontani dallo scopo e ancora non si vede se questa dolorosa, pericolosa, disperata discesa finirà, se si troverà qualche via per la quale poter di nuovo, più arditamente, più rapidamente, più direttamente muoversi in avanti, in su verso la vetta... » (13).

Oppure, ad esempio, si ricordi come nel 1924 nel suo discorso al secondo Congresso dei Soviet dell'Unione I. V. Stalin paragona il nostro paese ad una roccia possente che si erge sopra l'oceano degli stati borghesi: « Onda su onda la percuotono e minacciano di corroderla e di sommergerla, ma la roccia rimane immobile » (14).

Gli esempi prodotti di argomentazione per immagine tratti dalle opere e dai discorsi di Lenin e di Stalin servono di chiara dimostrazione che la generalizzazione astratta, la deduzione logica mediante l'argomentazione per immagine giunge a un alto grado di visibilità e di comprensibilità quando l'immagine nasce come tipica rappresentazione del concreto. Il concetto qui giunge al suo estremo e dimostra che tra la conoscenza scientifica e quella artistica, tra i modi e i metodi dell'arte e della scienza nell'elaborazione del loro contenuto, non c'è, nonostante tutte le differenze, e non può esserci, un limite insormontabile.

2

Tutto ciò che si è detto di sopra sulla conoscenza scientifica ed artistica della realtà ha la più diretta relazione col problema della immagine e della forma del film scientifico popolare.

(13) V. I. Lenin, *Opere*, vol. 27, 3ª ed. pag. 197.

(14) I. V. Stalin, *Opere*, vol. VI, pag. 50.

Questa relazione, naturalmente, sarà in parte determinata dalle nuove espressive possibilità di rappresentazione che sono diverse dalle possibilità della descrizione letteraria, dai mezzi linguistici di espressione. Sullo schermo, con la migliore buona volontà, non possiamo portare il mondo astratto delle leggi generali, perché nel cinema noi abbiamo a che fare con oggetti o fenomeni concreti e individualizzati, attraverso i quali soltanto possono essere espresse leggi e relazioni generali, il generale come legge. Le idee generali e i concetti in sé e in quanto tali non possono essere oggetto immediato della rappresentazione cinematografica: perciò essi debbono essere concretizzati, apparire nel particolare, nel singolo, assumere forme concrete e vive. Sullo schermo, per esempio, rappresentare i concetti di *paura* o di *merce* in quanto tali, al di fuori della forma concreta della loro esistenza, non è possibile.

In questo senso noi possiamo dire che quando noi rappresentiamo cioè portiamo sullo schermo questo o quel fenomeno, già quasi passiamo dalla categoria del concetto alla categoria dell'immagine, riveliamo rappresentativamente il concetto, lo colmiamo di contenuto concreto e individuale. Sostanzialmente il senso stesso della trasposizione sullo schermo di questo o di quel tema scientifico sta nel passare dal concetto logico generale alla sua concreta rappresentazione, al liguaggio delle forme visibili.

Che significa che il linguaggio cinematografico è linguaggio per immagini? Solo che ha una propria visibilità?

Forma per immagine nel film scientifico popolare, spesso è considerata la messinscena « artistica » nella quale i protagonisti espongono questo o quel punto di vista circa concreti avvenimenti o fenomeni; in altri casi la semplice introduzione, nel tessuto della documentazione del tema scientifico, di un recitativo illustrativo; e in un terzo caso s'intende il tentativo di portare meccanicamente sullo schermo questa o quella immagine letteraria, questa o quella similitudine letteraria (che, come abbiamo visto, si incontrano spesso nei lavori scientifici), oppure di mettere in scena semplicemente un concreto fatto storico scientifico, « dando vita », per qualche secondo, al ritratto dello scienziato, la cui idea e le cui parole il film riferisce, valendosi allo scopo di un attore convenientemente truccato.

Naturalmente questa illustrazione esteriore e i singoli casi di similitudini hanno ben poco in comune con una corretta concezione della forma per immagine, alla base della quale dovrà esistere una chiara e profonda idea, la capacità di distinguere nella realtà i tratti essenziali da quelli occasionali, di connetterli in deduzioni generalizzatrici e di dare a queste deduzioni una forma visibile e comprensibile.

Per immagine deve intendersi la stessa struttura dell'esposizione scientifica e, conseguentemente, anche i suoi metodi particolari. Da ciò proprio, e solo da ciò, quel regolare e naturale passaggio dal concetto, quale astratta generalizzazione, all'immagine, quale generalizzazione concretizzata,

che abbiamo incontrato negli esempi prodotti delle opere di Marx, di Lenin e di Stalin.

La forma per immagine dell'espressione cinematografica non può affatto attingersi come semplice trasformazione della forma immaginativa della lingua letteraria sullo schermo; sarebbe, ad esempio, una soluzione assai igenua quella di trasferire sullo schermo l'immagine, che abbiamo citato di sopra, della ascensione del monte, che Lenin ha usato per caratterizzare la situazione interna del nostro paese durante il periodo della NEP.

La forza espressiva della similitudine letteraria è anzitutto, per sua natura, diversa dall'espressione cinematografica che ci schiude le possibilità di rappresentare i processi vitali nella stessa forma del loro reale manifestarsi. La forma letteraria della metafora come anche i mezzi linguistici di espressione necessari alla descrizione letteraria, risultano semplicemente inservibili quando passiamo a forme visive. Essi appartengono ad un'altra sfera. Ogni tentativo di servirsene, applicandoli meccanicamente alle nuove condizioni, non può portare che alla volgarizzazione.

Tutto ciò non vuol però certo dire che la visibilità, la forma per immagini escludano il concetto di forma come generalizzazione individualizzata del fenomeno presentato.

K. A. Timiriazev, per raccontare in forma popolare al lettore i processi interni che si verificano nella pianta, per descriverli in forma rappresentativa, si servì di similitudini, di digressioni letterarie e simili. Egli si rivolge costantemente alla fantasia del lettore, provoca in lui molteplici rappresentazioni, come per abbracciare il quadro descritto con « l'occhio della mente ».

Le possibilità di espressione del cinematografo, dove il lettore diventa spettatore, hanno già permesso di mostrare direttamente la vita interna delle piante senza servirsi di similitudini o di illustrazioni. Ma anche in questo caso fu importante, e necessario, non riprodurre semplicemente sullo schermo una fotografia delle manifestazioni di vita, ma di concentrare l'attenzione dello spettatore sulla cosa più importante e tipica, cioè di creare una forma dagli elementi immediati del contenuto del fenomeno.

La forma della struttura generale postula anzitutto la capacità a cogliere i tratti caratteristici fondamentali di questo o di quel fenomeno che ne esprimono più pienamente l'essenza, l'interiore tendenza evolutiva. Essa implica la conoscenza dei rapporti fenomenici, dei processi di interdipendenza nel suo sviluppo. L'immagine appare, in questo senso, una delle possibili forme di espressione delle relazioni reciproche dei fenomeni.

Nel film scientifico-popolare, naturalmente, non ci interessano i quadri generali della natura, del processo generale, o del fenomeno, colti e riprodotti con esattezza fotografica.

Quando noi riproduciamo sullo schermo questo o quel fenomeno della natura, incontriamo sempre particolarità, con rapporti e relazioni essenziali

e non essenziali, causali e non casuali, con la molteplicità delle relazioni reciproche e la poliedricità dei tratti della realtà. Tutto questo, naturalmente, può, entrare nella rappresentazione cinematografica (come di fatto avviene spesso nei film scientifico popolari), ma tutto ciò, avulso dalla vita stessa, non liberato dall'accessorio, senza scelta e generalizzazione, non ci può dare una giusta rappresentazione della realtà. Come facile esempio possiamo prendere alcuni film della serie « Viaggi nell'URSS » che, nonostante la loro documentazione fotografica, spesso danno un quadro inesatto, e talvolta anche deformato, delle caratteristiche e particolarità naturali dei luoghi ripresi.

L'incapacità a condurre la scelta, a isolare ciò che è più importante e a liberarlo dalle sue esteriorità caratteristiche e particolarità, porta spesso gli autori dei film scientifico popolari a soluzioni superficiali, uniformi e addirittura deformi.

La retta soluzione del problema della struttura formale si trova sulla via della scelta, del taglio e della generalizzazione di tratti tipici della porzione di realtà presentata, e nell'unione di questi tratti, nettamente individuati, in unità rappresentativa. La verità artistica di questa unità è resa dal felice paragone di Gorki con le api che fanno il miele: « l'ape prende qualche cosa da ogni fiore, ma solo ciò che le è necessario ». In ciò è anche il fondamento dell'immagine, che consiste nel risultato della scelta e nel paragone delle caratteristiche del fenomeno o dell'oggetto nella loro sintesi. In questo senso il processo di creazione della forma può, in certo qual modo paragonarsi all'esperimento scientifico.

I. P. Pavlov, nel suo articolo « La moderna unificazione, nell'esperimento, delle parti più importanti della medicina », parla della ricerca e dell'esperimento scientifico come dell'arma principale dello scienziato. L'osservazione vede nella realtà « una quantità di fenomeni che esistono l'uno accanto all'altro e che sono connessi reciprocamente ora necessariamente, ora indirettamente, ora occasionalmente. La ragione deve cogliere il vero carattere della relazione. L'esperimento prende, per così dire, in mano e mette in azione ora questo ora quello, e determina così, mediante artificiali e semplificate conbinazioni, la vera relazione dei fenomeni. In altre parole, l'osservazione coglie ciò che offre la natura, l'esperimento prende, nella natura, ciò che vuole » (15).

Lo stesso può dirsi dell'immagine: anche l'immagine prende nella realtà « ciò che vuole », cioè non soltanto raccoglie i fatti, ma seleziona tra di essi ciò che è più importante. Anche l'artista, come lo scienziato deve « cogliere il vero carattere della relazione » nella molteplicità delle possibili ipotesi.

L'esigenza di scelta e di generalizzazione si pone in modo simile tanto

(15) I. P. Pavlov, *Raccolta completa delle opere*, 1946, t. II, p. 357.

per la rappresentazione, nei film scientifico popolari, dei fenomeni e delle condizioni della vita che ci circonda, quanto nella rappresentazione dell'uomo, della sua attività e del suo comportamento. In tutti i casi noi giustamente parliamo di una generalizzazione concretizzata, come di una visibile condensazione del tipico.

Nei migliori film scientifico popolari noi possiamo già osservare come si forma sullo schermo l'immagine di questi o di quei fenomeni, condizioni, uomini.

Così per esempio nel film « Racconto della vita delle piante », salta agli occhi lo sforzo degli autori di dare sullo schermo, non un generico ed esteriore quadro della vita delle piante, non di offrire singole illustrazioni di questo o quell'aspetto, ma di riprodurre la vita delle piante generalizzata, scoprendo in essa le leggi interne del loro sviluppo, cioè di dare sullo schermo un'immagine di queste complicate manifestazioni di vita, in modo da mettere lo spettatore, assieme agli autori del film, sulla stessa via di generalizzazione, di scelta dell'essenziale.

Riproducendo sullo schermo questo o quel processo noi evidentemente ne scartiamo la continuità e, dando l'essenziale e il più importante, creiamo un'immagine visibile di questo fenomeno, del suo movimento, del suo sviluppo.

Nel suo libro « La vita delle piante », che fu preso come base per l'omonimo film scientifico-popolare, Timiriazev parla dei profondi fenomeni e processi che ininterrottamente si presentano nella natura vivente, nel mondo delle piante: le piante nascono, crescono, fruttificano e muoiono per dar vita alla successiva generazione.

Portare questo ciclo di vita con tutte le sue relazioni con i fenomeni connessi sullo schermo, è in sé e per sé un compito impossibile. Nel migliore dei casi se ne possono rappresentare gli aspetti esteriori, o per dir meglio, l'uno o l'altro particolare di questo processo. Ma un quadro esteriormente fotografico del tutto non è in grado di scoprire le leggi interne, i processi che si verificano ininterrottamente in natura reciprocamente intrecciati, del fenomeno.

Di conseguenza si pone agli autori di film scientifico popolari anzitutto il compito di scoprire coi mezzi dell'arte, nell'intiero ciclo vitale, quell'unico processo, interrompere a un dato punto la continuità, allontanarne le relazioni non essenziali e occasionali, guardare a cogliere il generale e il carattere, e in altre parole, essere in condizioni di mostrare nel fenomeno particolare la manifestazione del generale, di ricreare la serie di fenomeni che si producono nella realtà in un solo fenomeno.

Questo processo di riproduzione del generale nel singolo e nel concreto altro non è che il processo della creazione dell'immagine.

Di sopra abbiamo già detto che la legge generale si manifesta e si può cogliere solo nel particolare e nel singolo, nel fenomeno; così natural-

mente anche la sua riproduzione coi mezzi dell'arte non può avvenire di per sé, astrattamente, ma soltanto in una forma viva e concreta.

3

Vediamo ora come è stata portata sullo schermo la vivente immagine del processo vitale delle piante, nel suo movimento e sviluppo, come esso si stacchi dall'ininterrotto ciclo vitale della natura e come esprima la legge generale della vita nel singolo e nel concreto.

Gli autori del film hanno visto e scelto nella viva molteplicità della vita delle piante l'essenziale, cercando di osservare e studiare nella stessa pianta come essa raggiunga i suoi scopi. Questa via, indicata da Timiriazev, ha permesso loro di penetrare nei più nascosti processi vitali della pianta e di seguirli regolarmente nell'interno. Il seme, la radice, lo stelo, la foglia, il fiore da cui si forma il frutto che contiene i semi, queste sono le tappe più importanti nella vita della pianta, il processo ininterrotto da seme a seme. E così si svolge nei suoi tratti generali lo schema del film.

I primi quadri che aprono il film:

Dopo il lungo sonno e l'intirizzimento invernale il mondo vegetale si sveglia. Germoglia il salice, si gonfiano e schiudono le gemme del salice, del pioppo, della betulla, del tiglio, spuntano le prime umide foglioline e diffondono il dolce aroma della primavera. E' primavera.

Questi quadri danno sensibilmente il nascere della primavera. « S'effonde e risuona il verde sussurro, il verde sussurro, il sussurro della primavera... ».

Quindi i rami fioriti si adornano di frutti maturi: e la spiga piegata verso terra, un ramo carico di ciliege mature e un albero di ciliegio, una ghianda e una quercia...

Questi primi quadri dell'esteriore aspetto della natura sono generalizzati dal commento: i più profondi, i più complicati fenomeni e processi si presentano ininterrottamente nel mondo delle piante...

Così nascono, crescono, fruttificano e muoiono per dar vita alla successiva generazione...

Dal chicco di frumento si sviluppa la spiga colma di un gran numero di grani...

Dal nocciolo della ciliegia sorge un albero che dà migliaia di frutti...

...Una volta cadde a terra una ghianda... Passano decenni e si sviluppa una quercia possente. Come ha potuto dalla piccola ghianda sorgere un albero così grande?

Così è l'esposizione del film. Esso schiude dinnanzi a noi il quadro

del generale, dell'esterno; isolate dall'angolazione e dal montaggio si rivelano dinanzi a noi le cose più semplici, quelle viste già migliaia di volte, ma che ora ci costringono immediatamente alla riflessione, alla domanda posta nell'introduzione risponde il film nei successivi « capitoli ». Lo schermo squaderna le pagine del libro e dall'immagine complessiva del tutto, estraendo contemporaneamente da essa, passiamo al principio della vita, di una singola pianta, al seme.

Ecco ora dinnanzi a noi, in primissimo piano, il piccolo seme color d'oro del frumento. Lui solo ci deve interessare ormai.

Non percepiamo in lui nessuna vita. Ci appare come una cosa morta. Ma come si possono scoprire ai nostri occhi i processi nascosti che avvengono in lui quando egli si sveglia? A questo scopo sezioniamolo con un bisturi.

Sotto la pelle color d'oro noi scopriamo le cellule gialle del seme e con esse le cellule con le riserve di amido con cui si nutrirà.

Dopo di che noi vediamo, già nella terra, il piccolo seme di frumento. Cade su lui l'acqua ed egli se ne intride, s'ingrossa: calore, luce, acqua, risvegliano a vita le impetuose forze del seme, in lui la vita si desta.

Lo schermo mostra il delicato processo di formazione, dell'amido, della soluzione di zucchero, che lentamente avanza attraverso le membrane della cellula del seme e le nutre. Le cellule crescono, la massa del protoplasma si ingrandisce ed ha inizio il processo di divisione. Noi assistiamo al più importante fenomeno della natura: il contenuto del nucleo della cellula si suddivide in singole parti. Da una cellula se ne formano due, da due quattro, otto, sedici... Questa suddivisione è il principio della vita delle piante. Sullo schermo vediamo già una grande quantità di semi da ognuno dei quali cominciano a comparire germi, spuntano i giovani steli che si volgono avidamente al sole.

Se al principo la nostra attenzione si concentra solo su di un granello di frumento per farci seguire in esso il processo del principio della vita nella pianta, successivamente lo schermo ci porta ad una più ampia e generale immagine del mondo vegetale. Questa immagine è precisata e generalizzata dal commento:

« Forse nessun fenomeno della vita delle piante ha occupato così tenacemente il pensiero indagatore dell'uomo come questo originario destarsi alla vita. Esso ha impegnato la riflessione di scienziati, di filosofi e di poeti. In esso l'uomo ha visto l'incarnazione della stessa vita.

Il germoglio vive delle provviste di amido e di albumina di cui l'ha fornito la pianta madre. E quando nel germoglio compaiono le prime foglioline verdi... quando piovono su di esse i primi raggi del sole... allora ha inizio la vita autonoma. Ora la pianta è in grado di provvedere da sé alla propria nutrizione. Le foglie e gli steli delle piante si volgono al sole e la radice si fra strada nella terra ».

Lasciamo per qualche tempo la vita delle piante sopra la terra e seguiamo le radici che crescono nella terra, seguiamo nel mondo sotterraneo il ramificarsi delle radici. Qui, sotto terra, in questo ambiente multiforme dove si trovano argilla, sabbia, residui di piante e di animali, dove si trovano minutissime particelle di sali minerali, si sviluppa intera la vita delle radici. Noi ci troviamo al centro di questa vita. Ora dinanzi a noi matura il seme e, nello stesso tempo, noi osserviamo come le sue radici, con una sottilissima rete, succhiano le particelle del terreno ricavandone azoto, fosforo, potassio, calcio, magnesio, zolfo, ferro, manganese, boro, rame, zinco... ma la pianta ha bisogno anzitutto di liquido.

Pioggia. Grandi gocce di pioggia sulle foglie verdi. La pioggia scorre su di esse e cade per terra...

Noi seguiamo ora una singola goccia d'acqua. Lo schermo ricostruisce il suo viaggio stupefacente: essa scioglie per via i sali minerali necessari per la vita della pianta, penetra nei filamenti della sua radice e da qui sale a diffonder quei sali in tutta la pianta. Attraverso la foglia l'acqua evapora, passa nell'atmosfera e, in forma di pioggia, ritorna alla terra. Dinanzi a noi stanno di nuovo le foglie verdi e le grosse gocce di pioggia.

Qui il film riferisce le parole di Timiriazev per cui la pianta è la foglia.

Foglie. Si vedono sullo schermo foglie di molteplici e strane forme. La verde foglia è la protagonista di questo racconto.

« La verde foglia, o per dirlo più esattamente, il microscopico granello di clorofilla, dice Timiriazev nel suo libro, rappresenta il punto focale, il punto nello spazio del mondo, nel quale da un canto va l'energia solare, e dall'altro il punto dal quale tutti i fenomeni della terra hanno principio. La pianta è la mediazione tra il cielo e la terra. E' il vero Prometeo che rapisce il fuoco dal cielo. Il raggio di sole, assorbito dalla pianta, arde nel tizzo luminoso e nell'abbagliante scintilla dell'elettricità. Il raggio di sole mette in moto il potente volante della gigantesca macchina a vapore, e il pennello del pittore, e la penna del poeta ».

Il film racconta che per molto tempo l'uomo non ha saputo vedere nella foglia alcuna utilità e alcun senso. La foglia era come un rivestimento bello ed inutile; così pensavano sia gli scienziati che i poeti.

Ma è poi veramente così?

Dove è il segreto della verde foglia?

Per darcene risposta il film ci conduce in un laboratorio scientifico. Di nuovo, dall'intiera molteplicità della natura, dal generale passiamo al particolare, alla prova concreta, all'esperimento e ci convinciamo che tutta la massa verde che ci circonda rappresenta un intiero oceano di ossigeno e che solo le verdi foglie delle piante sono in grado di produrre l'ossigeno.

E, seguendo il punto di vista della macchina da presa, noi facciamo

una sorprendente escursione all'interno della foglia. I microscopi ce ne scoprono le cellule; distinguiamo infinite colonie, corridoi e camere d'aria, e giungiamo infine ai verdi granelli di clorofilla, che danno alla pianta il color verde...

Ed ecco che ora appare uno nuovo personaggio. Il raggio di sole. Quando cade sul grano di clorofilla, si spegne, cessa di essere luce, ma non scompare e si trasforma in una nuova forma di energia. Il raggio di sole unifica le particelle di gas di carbonio e di acqua che si trovano nella clorofilla, elabora l'ossigeno, costruisce la materia organica, l'amido, i granuli bianchi che contengono in sè provviste di energia.

Lo schermo ci mostra il quadro straordinario del lavoro della foglia verde.

« Dalla primissima aurora fino al tramonto, dice il film, lavora la foglia verde e l'energia del sole s'accumula nella pianta per trasmettersi poi all'uomo, alla bestia, a tutti gli esseri viventi.

Ovunque noi vediamo il lavoro della verde pianta: esso non serve soltanto alla pianta stessa, ma ad ogni essere vivente sulla terra. Ogni nostro alimento è un concentrato di raggi di sole. Ogni essere vivente esiste per merito della pianta. La pianta ci nutre, ci dà energia, ci dà la torba e la nafta ».

Questo concetto è sviluppato nel film rappresentativamente introducendoci nella storia della pianta che vive e lavora da milioni di anni.

Il film ricostruisce l'aspetto della terra in quel lontano periodo quando gigantesche asperelle, felci e licopodi a forma di alberi popolavano il nostro pianeta e ci mostra come il raggio di sole, caduto sulla terra molti milioni di anni fa e raccolto dalle piante, è sopravvissuto in forma di carbone e di nafta nella forma di concentrato di energia solare che alimenta oggi le nostre fabbriche, le nostre officine...

E' l'autunno. Il film ci mostra un dorato paesaggio autunnale. In questa stagione il colore delle piante si trasforma, scompare la clorofilla, e con essa, anche la meravigliosa capacità della foglia verde alla creazione della materia organica.

Piovono le foglie gialle. Tutta la terra ne è ricoperta. La foglia, eseguito il suo grande compito, muore. Ma, grazie alla foglia, la pianta ha già creato nuove gemme. Esse passano l'inverno e si sviluppano in primavera: abbelliscono il mondo, rivestendosi il verde stormire delle fronde dei vividi colori dei fiori.

Così finisce questa straordinaria escursione nell'interno della foglia verde, dove abbiamo visto come l'amido formatosi in essa si scioglie, si trasforma in zucchero, scorre per tutta la pianta e penetra nelle parti dove si forma il frutto.

I vivi colori delle piante riempiono lo schermo. Coi primi raggi del sole

nascente svanisce l'ombra della pianta. Lentamente si apre la ninfea, si aprono le rose, i gigli, i papaveri, i nasturzi.

Che parte hanno questi variopinti e vivaci colori nella vita delle piante? A che serve alla pianta il fiore? Il film ci porta ancora ai lontani tempi in cui la pianta non conosceva alcun fiore e si riproduceva per mezzo delle spore.

Il fiore non è nato di colpo, ma si è formato in un processo evolutivo di milioni di anni dopo l'apparizione della vita sulla terra. Il film racconta come nel lungo variare dei secoli e delle generazioni, le spore si sono coperte di foglie, le foglie si sono modificate, hanno preso colori e come infine è sbocciata la bellezza del fiore.

E noi impariamo come tutte le parti del fiore: i petali, gli stami, i pistilli, non sono altro che foglie trasformate. Ecco dinanzi a noi in primo piano il fiore della ninfea dove si vede bene il passaggio dalle foglie verdi ai petali bianchi e da questi agli stami ed ai pistilli.

Molteplici forme di fiori compaiono sullo schermo, e da questa molteplicità il film dà conoscenza del fiore e dalla sua funzione nella conservazione delle speci delle piante.

Colti dalla vita stessa, osservati in natura, rintracciati nella pianta stessa, i quadri del film rispondono alla domanda perché le piante si abbelliscono di ricchi e vividi fiori, perché esse nella profondità dei loro fiori preparano il dolce nettare e diffondono un profumo inebriante col quale attraggono a sé gli insetti.

E noi intraprendiamo ancora un viaggio nella profondità del fiore, un viaggio nella sua parte più nascosta nella quale, appena visitata dall'alato visitatore, si formano il seme e il frutto — e assistiamo a questa formazione.

Gli episodi della naturale riproduzione della pianta, schiudendo dinanzi a noi il grandioso quadro dei rapporti tra il mondo animale e quello vegetale si svolgono mediante quadri di fecondazione artificiale, quando l'uomo, indagate nella pianta le leggi della sua vita, la modifica, crea nuove forme, sconosciute prima di allora alla stessa natura, e sottopone così la vita della pianta alla sua intelligente volontà.

Così si conclude sullo schermo il ciclo di sviluppo della pianta: iniziando dal seme, esso percorre un lungo cammino fino a dare, a sua volta, i semi. Il processo di sviluppo della pianta, dal seme può essere, in questo caso, chiamato l'azione del film. Non per caso una volta Bielinski osservò che gli avvenimenti in qualsiasi opera d'arte debbono derivare dall'idea, come la pianta dal seme.

La drammaturgia del film, come vediamo, ha permesso di isolare per un determinato periodo di tempo la pianta dal mondo circostante, di penetrare nei profondi processi interni, che avvengono nella stessa pianta, per poi ritornare al quadro generale, alle relazioni, ai mutui rapporti delle singole parti. Questa relazione colta dal film e questa determinazione reci-

proca di concreti fatti di vita rappresentano l'immagine del contenuto del fenomeno, il loro rispecchiamento generalizzato, individualizzato.

Noi abbiamo già detto che in qualsiasi immagine il generale si trova in unità indissolubile con l'individuale; l'individuale passa al generale e viceversa dandoci l'immagine di ciò che Bielinski chiamava « l'individuale universalità» che si ha come risultato dell'«isolamento del particolare il manifestarsi dell'universale ». Non è privo di interesse osservare che Bielinski, nella definizione del concetto di *esclusività*, si è servito di un esempio tratto dalla vita delle piante: « Guardate la pianta in fiore: vedete che essa ha la sua determinata forma, che non solo si differenzia dagli esseri degli altri regni della natura, ma anche delle altre piante di genere e di aspetto diverso: le sue foglie sono disposte così simmetricamente, così proporzionatamente; ognuna di esse è fatta così accuratamente, con una tale premura è abbellita fin nei più piccoli particolari... come è meravigliosamente bello il suo colore, quante venette, quale gradazione di colori, che dolce e chiara polvere! E infine, che delizioso profumo! Ma questo è tutto? No! Ciò è solo la forma esteriore, l'espressione dell'interno: questi straordinari colori sono usciti dall'interno della pianta. Questo delizioso profumo è il suo respiro balsamico... Là, nell'interno del suo stelo, è un intiero nuovo mondo: costà è un vero e proprio laboratorio delle forze della vita, là scorre attraverso i finissimi vasi dell'edificio meravigliosamente regolare, la forza della vita, fluisce l'invisibile etere dello spirito... Dov'è il principio e la causa di questo fenomeno? Nel suo interno; esso esisteva già quando ancora non c'era la pianta, quando c'era solo il seme. Già in questo seme sono racchiusi la radice e lo stelo e le belle foglioline e il fiore meraviglioso e profumato. Voi vedete, in questo fiore c'è tutto quello che occorre: la vita e la fonte della vita, il fenomeno e la causa del fenomeno, il mondo della pianta e tutti gli strumenti, organi e vasi del mondo delle piante; ma dove trovate voi l'inizio e la fine di tutto ciò? Voi vedrete che questa è una pianta pienamente compiuta in se stessa, che non le manca nulla e che non ha nulla di inutile: che è un organismo vivo e individuale. Ma dov'è la molla della sua vita, il punto di partenza della sua individualità? Dove? Essi sono racchiusi in lei ed è perciò che essa costituisce un tutto completo, concluso, in una parola, un essere organico compiuto in sé. Ma la pianta è legata alla terra, nella quale essa, fin dall'inizio, si sviluppa e dalla quale riceve il suo nutrimento, i materiali necessari al suo sviluppo ed alla sua conservazione. Guardate le bestie: esse sono dotate delle facoltà del movimento volontario e portano ogni cosa con sé; lo stesso è della terra dalla quale e sulla quale essa cresce. Quando noi guardiamo una bestia vediamo il fenomeno, ma quando osserviamo il suo organismo, scopriamo le cause del fenomeno, qui le ossa legate coi duri nervi, le articolazioni percorse da un lubrificante preparato da speciali ghiandole, i muscoli, i nervi... ma anche qui ciò che voi vedete non è ancora

tutto: prendete il microscopio, che ingrandisce milioni di volte vedrete l'infinitesimo di questa organizzazione che vi riempirà di riverente meraviglia: vedrete che neanche mille vite potrebbero bastare per contare tutti i fili sottilissimi delle forze della natura, ed ogni filo, ogni fibra è necessaria per il tutto e non può essere eliminata né modificata senza provocare un'alterazione nell'intiera forma; tra i più piccoli organi non c'è alcun spazio vuoto in cui possa aver posto nemmeno il più piccolo atomo, invisibile all'occhio umano; tutta la parte interna è così strettamente e inscindibilmente connessa alla forma esterna, che l'una implica l'altra e l'intiero viene a costituire una creatura compiuta in se stessa... Tra tutti questi organismi l'uomo è lo spettacolo più alto, incomparabilmente stupendo; connesso e legato a tutta la natura e al mistero della vita della natura, egli vede in tutto, al di fuori di sé, le leggi effettuate del suo stesso essere, e il tutto universale trova, in lui, l'organo mediante il quale esso può sciogliersi da se stesso, guardare in sé, conoscersi. Il generico e indifferenziato diviene, in lui, lo specifico e il particolare, per poi nuovamente tornare, dallo specifico e dal particolare, alla generalità, una volta conosciutala. La legge dell'isolamento e dell'esclusività, nel fenomeno particolare del tutto è la legge fondamentale della vita e del mondo. E, nell'arte, essa si manifesta colla stessa illimitata potenza che nella natura: nella comprensione del segreto della legge dell'isolamento è la soluzione del segreto dell'arte. Il pensiero creatore, nell'anima dell'artista, si organizza in un'opera d'arte, che, in quanto tale, è piena, compiuta, particolare e conchiusa in sé » (16).

Nel brano riferito, Bielinski definisce il contenuto dell'immagine, come di un fenomeno che, entro una certa misura, è chiuso nel suo specifico e nel suo particolare e, attraverso questo specifico e particolare, di nuovo giunge all'universale. Osservando una pianta in fiore, egli, dalle forme esterne del fenomeno, spiega il loro nascere, la loro causa e la loro origine, scopre le relazioni vitali e « l'infinità dell'organizzazione »; cioè egli le considera come risultato dell'« isolamento » e dell'esclusività nell'apparire particolare del tutto; che, come abbiamo visto precedentemente è anche il fondamento della riproduzione artistico-figurativa di questo fenomeno sullo schermo.

Nell'esempio del film *Il racconto della vita delle piante* noi possiamo coll'evidenza convincerci che, quanto più profondamente e direttamente gli autori di film scientifico-popolari scoprono il carattere di questo o di quel fenomeno della natura, di altrettanto essi si avvicinano alle loro caratteristiche generali, per cui si può già parlare di quel rispecchiamento universale-individuale che è proprio di ogni immagine.

In questo senso noi possiamo parlare della forma del fenomeno, dell'avvenimento, dell'immagine, dell'ambiente, di questo o di quel luogo, del paesaggio e simili, nei film scientifico-popolari.

(16) V. G. Bielinski, *Opere*, in 3 voll., vol. I, pag. 560-61.

Non è senza interesse osservare a questo proposito che, nelle opere dei classici russi del pensiero scientifico, spesso ci si imbatte non in semplici descrizioni di questo o di quel fenomeno, ma in concrete immagini figurative. L'accademico V. L. Komarov parla di ciò, ad esempio, come di una lunga tradizione del pensiero scientifico russo e che risale fino a Lomonosov.

Prendiamo come esempio il libro di V. V. Dokuciaiev, dal semplice e prosaico titolo « Le nostre steppe ieri e oggi ». Questo libro ricerca le cause della paurosa siccità del 1891, che si abbatté sulle nostre campagne, nelle steppe del Sud.

Dokuciaiev fece, per usare la sua stessa espressione, la diagnosi di questa malattia. Come un medico egli esamina la steppa, il suo rilievo, il suo terreno, la sua vegetazione, il suo clima, nelle loro relazioni reciproche. In tal modo egli mostra di considerare la terra come un organismo naturale intiero ed indivisibile, come un corpo vivente e sviluppantesi che nasce e muore dando inizio ad un nuovo tipo di terreno. Nel principio del libro si dà una rappresentazione generale per mezzo di immagini di quelle grandiose e istruttive alterazioni che si verificano, con stupenda gradualità e lentezza, nella natura. Questa rappresentazione è data attraverso la favola di un viaggiatore che ha percorso il mondo in lungo e in largo per centinaia e migliaia di anni e che, trovatosi una volta in una strada di una vecchia città, chiese ad un suo abitatore da quanto tempo fosse lì quella città. Il cittadino rispose trattavasi di una città molto antica, ma che né lui né nessun altro sapeva quando fosse nata.

Cinquecento anni dopo lo stesso viaggiatore si trovò nello stesso posto e, non trovando la più piccola traccia di abitanti, chiese ad un contadino che falciava l'erba, là dove prima sorgeva la città, che cosa ne fosse divenuto e da quanto tempo essa fosse stata distrutta.

« Strana domanda. — Rispose il contadino — Questa terra non è mai stata diversa da come ora tu la vedi ».

« Ma non ci fu qui, una volta, una ricca città »? Chiese il viaggiatore.

« Mai, rispose il contadino. Per lo meno noi non l'abbiamo mai vista, né i nostri padri ce ne hanno mai raccontato nulla ».

E quando il viaggiatore, dopo altri cinquecento anni fece ritorno, trovò, nello stesso posto, un mare e, nelle sue spiagge, pescatori che, alla sua domanda, se quella terra fosse stata coperta già da molto tempo dalle acque, si sentì rispondere che quel posto era stato sempre, come allora, un mare.

« Purtroppo — scrive Dokuciaiev — i nostri organi, come la natura dell'uomo in genere, e la durata della vita, sono tali, che noi, per la maggior parte dei casi, non possiamo vedere i processi e possiamo solo sbalordire dinnanzi ai risultati; che spesso siamo portati ad attribuire al caso o a catastrofi o a cause simili.

Non c'è dubbio che è a questo tipo di casi e catastrofi appartiene anche l'attuale disgrazia capitata al popolo russo... ».

« Per dimostrare ciò in modo più evidente, per dare una diagnosi quanto più è possibile esatta della malattia, per infine progettare quelle misure che, basate sulla storia del processo morboso, sono le sole adatte ed efficaci — noi cercheremo di restaurare le nostre terre nere della steppa — questi granai della Russia, celebri ovunque, e che, putroppo si sono mostrati vuoti nel grave momento della nostra maggiore necessità » (17).

Di tali esempi di argomentazione per immagine che vogliono « dimostrare in modo evidente », e di rappresentazioni per mezzo di immagini poliedriche di intieri fenomeni, così riprodotti nella loro intierezza e nel loro sviluppo, se ne possono trovare molti nelle ricerche dei nostri maggiori scienziati.

Ricordate, per esempio, come sia percepibilmente immaginoso D. J. Mendelieev, nella prefazione dei suoi « Princìpi della Chimica »; in quest'opera preferita dal Maestro, nella quale egli stesso vede la propria immagine e quella del proprio tentativo pedagogico, dei suoi pensieri scientifici. « All'inizio si potevano edificare le scienze come i ponti, solo coll'aiuto di solidi pilastri e di lunghe travi. Io desideravo, esponendo i fondamenti della chimica, di mostrare come si possa costruire la scienza così come si fa per i ponti sospesi; basandosi su di un complesso di fili ben solidi, ognuno dei quali si può, singolarmente spezzare con facilità, ma il cui complesso si potrebbe rompere solo con grande sforzo: in questo modo fu possibile lanciare ponti sopra burroni che altrimenti sembravano insormontabili. Anche nella scienza abbiamo appreso a superare abissi sconosciuti e a raggiungere le solide rive della verità e ad abbracciare tutto il mondo visibile senza scendere a fondo, aggrappandosi soltanto ai sostegni delle rive... » (18).

Mendelieev parla del metodo, che gli ha permesso « senza scendere al fondo », oltrepassando gli abissi di quell'ignoto, di raggiungere le solide rive della verità e di abbracciare l'intero mondo visibile », la cui espressione si è manifestata nel suo geniale sistema periodico degli elementi. E' in effetti, nelle righe sopraccitate della prefazione dell'autore, nella quale egli mostra il metodo, grazie al quale « gli fu possibile gettare ponti sopra burroni che altrimenti sarebbe stato impossibile oltrepassare » noi ci raffiguriamo plasticamente, figurativamente, l'importanza della tabella degli elementi periodici della chimica, « che anticipatamente indovina » le caratteristiche chimiche generali di elementi non ancora conosciuti.

La cinematografia scientifico-popolare ha utilizzato le migliori tradizioni della letteratura scientifico-popolare russa e sovietica, le tradizioni del-

(17) V. V. Dokuciaiev, *Le nostre steppe ieri e oggi* (1936), pag. 222.

(18) D. I. Mendelieev, *Princìpi della chimica*, 1947, vol., I, pag. 7.

l'unione organica dei metodi per la conoscenza scientifica e artistica della realtà.

Le immagini espressive che, per mezzo dell'arte cinematografica sorgono dinnanzi a noi sullo schermo, in una serie di film scientifico-popolari dedicati ai diversi campi del sapere, nei quali gli autori hanno saputo mostrare l'unione e il rapporto reciproco dei fenomeni della natura e creare, mediante una scelta, nei fatti della vita, un tutto universale e individuale a un tempo.

4

Questo principio di scelta e di generalizzazione dei dati di fatto della realtà è anche alla base del concetto cinematografico del film *dal vero* come immagine del paese, della regione, del paesaggio.

Nei film dal vero ci viene offerto il mondo visibile della realtà come paesaggio, che non si limita a riprodurre questo o quell'aspetto della natura, ma proprio l'elemento caratteristico e quello essenziale di una determinata relazione con esso. Pertanto è importante stabilire che il concetto di paesaggio, nella nostra arte, prende un nuovo contenuto, lontano dalla tradizionale rappresentazione che lo intendeva come idillica, pittoresca e neutrale rappresentazione della natura. La nostra terra, la sua natura, la sua geografia, sono oggi, come mai prima d'ora, permeati della realtà del nuovo uomo sovietico, che opera instancabilmente sulla natura e modifica l'aspetto geografico del suo Paese.

Il concetto di paesaggio, nel film scientifico-popolare, non abbraccia soltanto i fenomeni della natura, ma anche quelle relazioni reciproche, che esistono tra la natura e l'uomo: esso risulta dalla relazione, fino ad ora sconosciuta, della natura con l'attività trasformatrice dell'uomo sovietico.

« Questa terra è proprio la nostra terra — scrisse, nel 1926, Massimo Gorki allo scrittore Makarenko — siamo noi coloro che l'hanno resa fertile, noi l'abbiamo abbellita colle città, l'abbiamo percorsa di strade, l'abbiamo dotata di tutte le meraviglie possibili; noi uomini, nel passato — briciole nulle di informe e muta materia — poi — semibelve — ed oggi — arditi iniziatori di una nuova vita ».

Quando noi parliamo di generalizzazione nella riproduzione della natura sullo schermo, dobbiamo includere anzitutto, nel concetto di paesaggio, questo nuovo rapporto dell'uomo con la natura, che è nato dalla nostra realtà di oggi.

Ogni epoca storica ha il suo aspetto esteriore, il paesaggio, per così dire, che la riflette. Ad esempio di ciò basta ricordare quanto il compa-

gno Stalin ha detto nel suo limpido rapporto al XVII Congresso del Partito sull'attività del Comitato Centrale del P.C (b) dell'URSS descrivendo il nuovo aspetto, il paesaggio, della nostra epoca: « L'aspetto esteriore delle nostre grandi città e dei centri industriali è cambiato. Un marchio inevitabile delle grandi città, nei paesi borghesi, è dato dai bassifondi, dai cosiddetti quartieri operai alla periferia delle città; ammassi di edifici neri e luridi, composti per la maggior parte di interrati cadenti, entro cui vive ammassata la povera gente che si dibatte nel fango e maledice il proprio destino. Nell'URSS la Rivoluzione ha portato alla scomparsa di questi bassifondi. Essi sono stati sostituiti da nuovi quartieri operai, belli e luminosi. In molti casi i quartieri operai hanno, da noi, un aspetto più bello che non il centro delle città.

Ancor più mutato è l'aspetto della campagna. Il vecchio villaggio dove la chiesa occupava il posto più in evidenza e le case migliori e meglio situate erano quelle del gendarme, del curato e del kulak mentre le catapecchie quasi cadenti dei contadini restavano in secondo piano. Al suo posto viene sorgendo il nuovo villaggio, coi suoi edifici dedicati a istituzioni pubbliche e sociali, coi suoi circoli, la radio, il cinematografo, le scuole, le biblioteche i giardini d'infanzia; e trattori e le macchine agricole più moderne, le trebbiatrici e le automobili » (19).

Nei nostri film di campagna la realtà sta dinnanzi a noi anzitutto come un paesaggio che rispecchia la funzione organizzatrice e formatrice dell'ordinamento socialista. A differenza delle rappresentazioni letterarie e pittoriche, il cinematografo ci permette di dare una molteplice ed emotiva immagine dei luoghi e dei paesi, di dare cioè l'aspetto della campagna della nostra epoca

Nei migliori film dal vero noi possiamo osservare già come l'aspetto della campagna contiene organicamente in sé gli elementi della storia, della geografia dell'economia; i quali danno all'immaginazione dello spettatore un quadro completo del movimento e dello sviluppo. Così, per esempio, nel film « Il lago caldo » (Regìa: N. Tichonov) si dà cinematograficamente l'immagine di uno dei più interessanti luoghi dell'Asia Centrale Sovietica, che comprende la bellezza e l'originalità della natura e la ricchezza e la varietà delle risorse economiche del paese.

Meraviglioso taglio di paesaggio del luogo: nevi eterne, possenti ghiacciai, torrenti montani, foreste e pascoli fioriti sui monti, connessi strettamente nel film con l'uomo e con le forme della sua attività economica. Questo rapporto dà, sullo schermo, un quadro unitario del paese, che, dai primi fotogrammi della geografia fisica si estende e si approfondisce progressivamente fino ad una immagine cinematografica totale del luogo.

(19) STALIN, *Problemi di Leninismo*, Mosca, pag. 554-5.

5

Nel film scientifico popolare si rispecchiano anche le concrete attività dell'uomo, il suo concreto comportarsi ed agire. Naturalmente, in questo caso, l'uomo non può e non deve apparire sullo schermo una categoria impersonale, o addirittura un segno particolare, come in questo genere di film si è tentato talvolta di ridurre teoricamente e praticamente la sua funzione.

Nella presentazione dell'uomo, nel film scientifico-popolare, ciò che interessa meno di tutto sono i tratti di carattere semplicemente individuali. Ma, allo stesso tempo, non si tratta qui di una presentazione dell'uomo, sullo schermo, nella quale sia assegnato un posto uguale ad ogni particolarità; sebbene di una immagine complessiva, nella quale i tratti essenziali, « oggettivi », del suo fare ed agire, siano colti e da dove sia rigettato tutto ciò che non è essenziale, od anche solo non è necessario, a definire le circostanze e ad esprimere il tema.

Nei cosiddetti film « tattici », dei tempi della grande guerra nazionale, film che furono dedicati all'arte della guerra, si poteva, ad esempio osservare come dietro le esteriori e apparentemente scarse azioni dei protagonisti, risultavano sullo schermo, e s'imprimevano nella memoria, le figure di ufficiali e di soldati, nelle quali le condizioni del campo di battaglia servivano ad esprimere i tratti essenziali del loro carattere e del loro comportamento. Così queste figure si componevano e si sviluppavano gradualmente, intente ai concreti compiti di guerra, determinati rigorosamente dalle funzioni istruttive dei film. Basti, come esempio, ricordare i film « Distruggete i carri armati del nemico », « Velocità, impeto e misura », « Colla baionetta e col calcio del fucile », nonchè il corso di tattica « La difesa tedesca e il suo smantellamento ». In quei film noi ci incontriamo, nel vero senso della parola, con le figure del soldato e dell'ufficiale. Fantaccino, artigliere, carrista, aviatore, marinaio: queste sono le caratteristiche distintive degli uomini durante la guerra e questo, in quel caso, è il loro essenziale. Come la guerra aveva messo in sottordine, nelle loro vite, tutto ciò che vi era di privato e di personale, così anche qui, nel film, in loro fu colto e sottolineato soltanto ciò che era professionalmente necessario per la guerra, tutto ciò che poteva e doveva servire da esempio dell'azione e del comportamento sul campo di battaglia.

L'azione del film scientifico-popolare è, anche solo per il carattere del suo contenuto, astratto dai rapporti di vita e dalle caratteristiche personali dei suoi protagonisti. I motivi della condotta dei protagonisti dei film scientifico-popolari sono sempre determinati dalle esigenze che immediatamente sorgono dalle basi scientifiche del film. Se, anche in questo caso, si può parlare di concezione drammaturgica dei caratteri, questi caratteri sono formati già molto tempo prima della cosiddetta azione. Sono i compiti stessi del film scientifico popolare che non consentono nessuna caratteristica indi-

dividuale particolare nei protagonisti; carateristiche che, per altro, non sono necessarie a svolgere il tema del film, come si può vedere dall'esempio dei migliori film del genere, in cui le figure degli uomini si compongono e risultano soprattutto dal contenuto dell'opera che essi compiono.

Nel film « Essi vedono di nuovo », che è dedicato all'attività scientifica dell'Accademico V. F. Filatov, noi possiamo osservare come proprio dall'« azione » dello scienziato scaturisca la sua figura cinematografica, per quanto a lui, come personaggio diretto dell'azione, sia dedicato nel film uno spazio relativamente piccolo. In questo senso lo schema drammaturgico del film « Essi vedono di nuovo » può servire come esempio evidente del modo con cui si crea cinematograficamente l'immagine dello scienziato, mediante le caratteristiche ed i fatti che ci rivelano prima di tutto il contenuto e l'importanza della sua opera.

Il film « Essi vedono di nuovo » appartiene al genere di cinematografia scientifica documentaria. Non c'è in esso una messinscena « artistica ». Nel film sono stati ripresi i collaboratori scientifici, i medici e i malati dell'Istituto Ucraino di Ricerche sulle Malattie degli Occhi, che porta il nome dell'Accademico Filatov. La costruzione e il modo di presentazione del contenuto del film sono di straordinaria evidenza come universale concreto.

I primi fotogrammi del film ci dicono che, in mezzo a noi vivono non poche persone che hanno sì udito e tatto, ma che non vedono il mondo che li circonda.

Panorama su alberi primaverilmente in fiore, tra i quali vediamo una ragazza: le sue mani toccano i fiori, ma essa non li può vedere.

Molte poesie sono state fatte sulla bellezza dell'occhio umano, ma il reale valore degli occhi non lo conosce che colui che, avendo avuto la vista, l'ha perduta.

La ragazza entra, dal giardino, in una sala luminosa. Ha un volume in mano. Si tratta della rivista dei ciechi. Le mani della ragazza cieca leggono queste righe:

« Compagni, amici, cinque anni fa, in seguito ad una ferita, io perdetti la vista. Sembrava che dovesse essere per sempre. Ed io perdetti la speranza di rivedere mai il mondo.Ma ecco che mi fu fatta un'operazione. Ed io vedo di nuovo! Vedo le righe che scrivo, e la mia prima lettera, amici, è indirizzata a voi. Non perdete mai la speranza, mai! Abbiate fede nella potenza della scienza sovietica. Ciò che non è possibile oggi può diventar possibile domani. Poiché anche a me pareva che, per me, il sole fosse ormai spento per sempre. Non ho parole per esprimere la mia riconoscenza verso la Patria che mi ha restituito la vista ».

Così ha scritto, dopo l'operazione, il professore di scuola media Jan Vassilievic Titov ai lettori della rivista « La vita dei ciechi ». La nostra attenzione è stata concentrata solo su uomini e su fatti concreti.

Elena Afanassieva aveva 17 anni quando prese parte alla difesa della

sua città natale, Stalingrado. Con un serie di vittoriose battaglie, essa giunse, col suo reparto, fino al Dnieper. E, qui, in un'azione fu ferita e coperta di terra. I suoi occhi sono rimasti integri, essi potrebbero ancora vedere, ma improvvisamente si chiuse la cateratta.

L'eroe dell'Unione Sovietica, colonnello Chvostov fu ferito quattro volte. Dopo un lungo trattamento medico egli fu restituito alla vita: ma la guarigione non era completa: egli aveva perduto completamente un occhio e l'altro era coperto dal velo della cateratta.

Gli episodi del film che abbiamo riferito non ci hanno ancora portato al tema scientifico, ma hanno già disegnato con esattezza l'impostazione, generale e concreta, di esso. I primi fotogrammi del film parlano di una grande tragedia umana: tra gli alberi in fiore le mani toccano i fiori che gli occhi non possono vedere. Ma questa tragicità dell'inizio è subito eliminata dal tema della potenza della scienza, mediante l'affermazione: « Io vedo di nuovo!». I volti dei ciechi sorgono dinnanzi a noi durante la lettura della lettera dell'uomo a cui la patria e la scienza hanno ridato la vista. (« Non perdete mai la speranza, mai! Abbiate fede nella potenza della scienza sovietica! »). E dopo la lettera, dopo le biografie documentariamente concrete dei ciechi, noi torniamo direttamente al tema della lotta contro la cecità, all'idea, nata 135 anni fa, del trapianto della cornea.

Il film racconta come l'esecuzione di quest'idea sia sembrata inizialmente semplice: si tratta di ritagliare nella retina appannata un cerchietto e di sostituirlo con cornea trasparente. Ma come? Gli scienziati di tutti i paesi hanno tentato di rispondere a questa domanda. Ogni tanto sembrava che essi si avvicinassero alla soluzione quando di nuovo, insuccessi e delusioni...

Una nuova soluzione la trova lo scenziato sovietico Vladimir Petrovic Filatov. E come se lo schermo riproducesse il processo del pensiero dello scienziato: e, visibilmente, si svolge dinnanzi a noi l'idea della soluzione. Vediamo come nasca il nuovissimo strumento il *trapano FM*3, che, per la prima volta nel mondo, ha semplificato di tanto la tecnica di queste complicate operazioni, che oggi si possono eseguire senza alcun rischio per l'occhio del paziente. E, come risultato di questa nuova soluzione, una valanga di lettere: « Al grande scienziato Filatov, Odessa URSS ». « Al primario e Decano degli Oculisti » « All'illustre Filatov, salvatore degli occhi ». I ciechi lo pregano, lo scongiurano, di aiutarli.

Dinanzi allo scienziato sorge ora un nuovo problema: dove trovare il tessuto corneo sano e trasparente per il trapianto di esso negli occhi degli ammalati?

Il testo parlato del film segue strettamente il corso del pensiero dello scienziato:

« Non si può trapiantare la cornea degli animali: essa diviene opaca. Bisogna prendere la cornea dell'occhio dell'uomo. Ma come? Capita a volta che si debba portar via, ad un infermo, un occhio malato e che esso abbia

tuttavia la cornea trasparente. Questa cornea si può adoperare. Ma questi casi, in una clinica, capitano cinque o sei volte all'anno: per cui in un anno si possono fare cinque o sei trapianti. Poco, pochissimo! Uomini che hanno perduto la vista per la cataratta se ne contano in tutto il mondo sei milioni. Da dove prendere per tutti loro il tessuto corneo necessario? non per un singolo, né per cento, ma per milioni di ciechi. Dove prenderlo? ».

In questo momento di grande tensione noi vediamo per la prima volta, sullo schermo, V. P. Filatov. Lo vediamo al suo tavolo da lavoro, poi al microscopio, poi di nuovo al tavolo e di nuovo al microscopio.

La figura vivente di Filatov compendia, già in questi primi momenti, tutto ciò che, già prima del film, era per noi connesso al suo nome: quello che noi immaginavamo è improvvisamente superato da quello che il film ci mostra, dalla figura concretamente visibile dello scienziato. L'immagine della sua personalità, attraverso il procedere delle visioni del film, comincia a formarsi assai prima della sua apparizione sullo schermo.

Ecco perché le visioni documentarie che ci mostrano V. P. Filatov nel suo gabinetto di lavoro, nel generale « contesto » degli avvenimenti del film, si compongono in una rappresentazione unitaria dei lunghi anni di lavoro tenace, delle più complicate indagini e ricerche fino al momento in cui il problema della ricerca del materiale cornea non fu risolto.

Quindi vediamo, sullo schermo, l'operazione eseguita da Filatov. Si taglia la cateratta del cieco e, al posto della parte offuscata rimossa, si applica la cornea trasparente. Dopo un periodo di dieci o dodici giorni, nei quali la nuova cornea si adatta all'occhio del malato, noi assistiamo ad avvenimenti di enorme importanza per la vita dei personaggi con cui abbiamo fatto conoscenza all'inizio del film: questi uomini che avevano perduto la vista, la riacquistano. Colla più grande riconoscenza per la patria, per la scienza e per gli uomini che li hanno riportati nel mondo del sole e dei colori, essi tornano alla vita e al lavoro.

Questi avvenimenti appaiono come il vero contenuto che ha determinato la forma del film. Con mezzi diversi non sarebbe stato forse possibile di dare l'immagine piena del grande scienziato sovietico, quale essa è risultata, sullo schermo, dall'importanza delle azioni da lui compiute.

Nei film biografico-documentari si può osservare come l'immagine del protagonista si forma mediante la presentazione di avvenimenti e fatti rappresentati sullo schermo in questi o quei documenti, in singole opere creative, artistiche, in episodi, in luoghi storici memorabili.

Uno splendido esempio di questo genere l'offre il film « Vladimir Ilic Lenin » (soggetto e sceneggiatura: E. Krieger, V. Belaiev, M. Room. Regìa: M. Room) che con la grande esattezza e il rigore della grande arte, e con mezzi documentari, porta sullo schermo l'immortale figura di Lenin. In questo film appaiono fotografie e documenti di archivio, pagine di manoscritti e libri di Lenin, disegni e figure, luoghi storici, documentari cinematografici

di anni lontani, ed anche, in alcuni casi, citazioni cinematografiche, già divenute classiche; e dietro tutto ciò sta Lenin vivo, pieno di ardente energia, di passione rivoluzionaria e di profonda saggezza.

Il film presenta i più importanti eventi storici il cui ispiratore e grande organizzatore fu Lenin. Con documenti e illustrazioni, con riprese di avvenimenti storici e di luoghi storici, lo schermo dà un quadro assai vivace dell'epoca e della forza vitale delle immortali parole di Lenin. I primi quadri del film ci trasportano alla fine del secolo scorso: 1870, anno della nascita di Lenin nella città di Simbirsk, sul Volga. Vediamo la casa nella quale Volodia Ulianov trascorre l'infanzia e l'adolescenza; la stanza di lavoro del padre, direttore della scuola popolare, nella quale Lenin udì i racconti dei grandi democratici rivoluzionari, Bielinski, Dobroliubov e Cernicevski, le stanze nelle quali la madre di Lenin, Maria Alexandrovna, una delle donne più colte del suo tempo, si occupava dei bambini, leggeva loro libri e rivelava loro la verità sulla vita del popolo.

Ma lo schermo non si limita ad illustrare; esso mostra anzitutto come la realtà circostante abbia formato il carattere del giovane Lenin. La prima impressione della casa e della famiglia degli Ulianov cambia, per la grande sciagura che la colpì nella primavera del 1887: per la preparazione di un attentato contro la vita dello Zar, Alessandro Ulianov fu incarcerato nella prigione di Schlusselburg e condannato a morte.

Dinnanzi a noi appare la stanza, nella quale Volodia Ulianov, allievo dell'ottava classe ginnasiale, legge sul giornale la notizia che suo fratello è condannato a morte. Qui il film riproduce le parole che Lenin diciassettenne pronunciò allora: « Noi non andremo per questa strada. Non si deve andare per questa strada ». E siamo quindi testimoni dell'apertura di una nuova strada. Vediamo il muro di pietra di una prigione. « Che volete ribellarvi, giovanotto? Non vedete che dinnanzi a voi c'è un muro? » disse a Lenin il poliziotto che lo portava in prigione. « Un muro, sì — rispose Lenin — Però è marcio, e al primo colpo cadrà ». Queste parole dello speaker noi le sentiamo mentre sullo schermo non si vede alcuna azione diretta ma avvenimenti rievocati da testimonianze e documenti del tempo.

I film scientifico-biografici « Bielinski » e « Puskin » ci mostrano, a differenza dei film narrativi, la personalità dei personaggi storici ricreate con mezzi documentaristici.

Nel film « Puskin » (soggetto: S. Nagorni. Regìa: S. Bubrik e V. Nikolai) è evidente, oltre al racconto dei fatti esteriori della vita del poeta, lo sforzo degli autori per portare lo spettatore, per così dire, nel laboratorio del poeta e di documentarne il processo creativo.

Per rendere la personalità del Poeta, gli autori non si sono serviti soltanto di opere, manoscritti abbozzi, lettere diari e ricordi di contemporanei, ma anche di opere della pittura e della grafica, del teatro, della musica e del film. Queste opere, nel film non servono come materiale figurativo pas-

sivo per la creazione dell'immagine del Poeta con mezzi cinematografici, ma restano fatti d'arte e costituiscono il diretto contenuto della creazione cinematografica. L'immagine del Poeta è creata con un accorto impiego della riproduzione di opere delle diverse arti, come rispecchiamento, già artisticamente espresso, di fatti e di avvenimenti. In questo senso il film « Puskin » sviluppa e completa la maniera già messa in opera nei film « Manoscritti di Puskin », « La Galleria Tretiakovski », « Bielinski ».

Cerchiamo di seguire il metodo impiegato, in particolari momenti, dagli autori, servendosi di mezzi documentaristici per la resa cinematografica della personalità del Poeta, la cui opera, secondo le parole di Bielinski, è nel novero delle creazioni eternamente vive ed eternamente in movimento.

Aprono il film le parole del Poeta:

« Amico mio, dedichiamo alla Patria
i più nobili slanci dell'animo... ».

Vediamo Mosca di oggi, la patria del Poeta, il Cremlino, la via Gorki, la Piazza Puskin coi giardinetti e i bambini. Prima in *campo lungo*, poi più da vicino, il monumento a Puskin. Il monumento e Puskin e Mosca di oggi: il Poeta è un nostro contemporaneo.

Quindi il film ci porta a Mosca al tempo del Poeta. Mosca di 150 anni fa. A causa della forte e chiara impressione che fece su Puskin, nella sua giovinezza, noi vediamo quadri e disegni che riproducono la rumorosa vita delle vie di Mosca e immagini di paesaggi presso Mosca: il villaggio di Sacharovo, dove Puskin per la prima volta sentì la bellezza della natura russa è presentato, nel film, come rievocazione chiara dell'infanzia del Poeta.

Gli anni della sua frequenza al Liceo di Zarkoie Selo dove egli ebbe « le prime lezioni di libero pensiero », prima fonte della sua ispirazione poetica, sono caratterizzati sullo schermo con grande rigore documentario: la stanza di Puskin al Liceo, il tavolino coi quaderni, lo scaffale dei libri. La cameretta del Liceo è seguìta dalla visione del parco di Zarskoie Selo. Qui:

« nelle misteriose collinette
di primavera, tra i gridi dei cigni,
presso l'acque scintillanti silenziosamente
mi apparve la Musa... ».

Qui fu Puskin adolescente durante la guerra nazionale del 1812, che determinò la vita spirituale di tutta una generazione. L'atmosfera di quei giorni, il sorgere di una coscienza nazionale negli anni della guerra, sono resi con quadri della pittura storica del tempo. Lo sfondo è dato dai versi:

« Ci separavamo dai più anziani fratelli
e svogliatamente tornavamo agli studi

invidiando coloro
che andavano verso la morte... ».

Lo stato d'animo espresso in questi versi si protrae alla visione del noto quadro di Riepin: Puskin, durante l'esame, nell'aula del Liceo legge poesie che dimostrano come nascesse in lui il sentimento dell'orgoglio nazionale:

« Guai all'esercito straniero!
Insorgono i figli della Russia... ».

La scena si sviluppa seguendo le parole dei *Ricordi* dello stesso Puskin: « Descrivere il mio stato d'animo è al di sopra delle mie forze. La mia voce aveva accenti profetici e il mio cuore tempestava in un'estasi inebbriante. Dersciavin era fuori di sè, voleva venire da me, abbracciarmi... Mi cercavano ma non mi trovavano... ».

Questo stato d'animo è espresso dal poeta nei versi:

« Abbandonando lo scintillio e il frastuono
delle conversazioni giovanili
io conobbi il lavoro e l'ispirazione
e, nella dolce solitudine, sentii
il fuoco di ardenti pensieri... ».

Figurativamente questo tema è risolto, nel film, con la presentazione del monumento a Puskin, nel Liceo di Zarskoie Selo che porta l'iscrizione « Solitudine ispirata ».

Il primo poema di Puskin « Russlan e Ludmilla » fu creato all'inizio del soggiorno del Poeta a Pietroburgo. Questo periodo è rievocato, sullo schermo, non solo mediante disegni della Pietroburgo di quegli anni e mediante disegni di luoghi storici e memorabili (Neva, Kolomna), ma anche col diretto contenuto del poema, con quei « tipi di lontani tempi » che consacrarono il poeta come il cantore di un grande popolo. Immagini che sorgono dinnanzi a noi, non solo attraverso le illustrazioni del poema, ma anche mediante alcuni quadri di un film spettacolare, dallo stesso titolo, che non alterano affatto la generale fedeltà documentaria dell'azione.

Le condizioni della vita del poeta, l'atmosfera politica del suo tempo, l'ambiente, i modi di vita, riprodotti sullo schermo per il tramite di altre opere d'arte, ci mettono in contatto col contenuto ideale politico della prima poesia di Puskin.

In questo modo lo schermo rivela il contenuto del « Villaggio » e delle poesie sulla libertà di Puskin, cantore e ispiratore dei Decabristi, nel periodo dei primi moti russi per la libertà, quando la gioventù aristocratica s'era fatta banditrice delle idee rivoluzionarie e della lotta contro l'assolutismo e la servitù della gleba.

L'atto dell'Archivio della III Sezione della Cancelleria privata dello Zar apre il periodo delle peregrinazioni del poeta messo al bando. Il Cau-

caso, la Crimea, la Moldavia, Odessa — cantate dal poeta nelle opere di quel tempo, tutte colme d'amore per la libertà — compaiono sullo schermo a vivificare i versi e le figure dei protagonisti dei « Prigionieri del Caucaso », dello « Zingaro », della « Fontana di Bakcisarai ». Attraverso la poesia di Puskin si ottiene, colla presentazione di quadri di campagna, la chiara ed efficace espressione della bellezza della natura russa e, allo stesso tempo, della forza creativa del Poeta. Questa risulta particolarmente nelle immagini dal vero che illustrano l'addio di Puskin al mare, prima del ritorno del Poeta, « sotto la sorveglianza dell'autorità locale » al podere dei genitori, presso Michailovskoie.

Qualche riga di una lettera di Puskin da Michailovskoie: « Tu non puoi immaginare con quanta vivezza operi la forza formativa quando ce ne stiamo seduti soli tra quattro pareti o passeggiamo per il bosco; quando nessuno ci impedisce di pensare, di pensare tanto fino a che comincia a girarti la testa... ». Queste righe sono presentate contemporaneamente alle visioni dei paesaggi di Michailovskoie, della casetta e della stanza di lavoro di Puskin.

Qui a Michailovskoie, Puskin scrisse una volta: « Io sento che la mia anima si è del tutto trasformata: io posso creare! ». E, dinnanzi a noi, sul piccolo tavolo del poeta appaiono alcune pagine del manoscritto dell'« Eugenio Onieghin ». Noi siamo testimoni del lavoro di Puskin al suo romanzo in versi e della sua lotta accanita per la precisione del pensiero e per la chiarezza dell'espressione.

Mediante il procedimento dei disegni animati e seguendo strettamente il manoscritto, lo schermo riproduce il percorso del pensiero del poeta.

Egli comincia con lo scrivere

Mosca! Come   in questo suono...

Lasciando lo spazio bianco per una parola non trovata, prosegue:

Tutti i sentimenti del russo si fondono
e con che forza in esso si esprimono.
Nell'esilio, nell'amarezza del distacco
Mosca, come ti ricordavo
sacra patria mia!

Dopo di che egli torna al primo verso e scrive: *con quale forza*, nello spazio lasciato in bianco:

Mosca, con quale forza in questo suono...

Poi cancella *con quale forza* e sostituisce con *quanto*:

Mosca, quanto in questo suono...

Nel secondo verso egli cancella le prime due parole e scrive al loro posto: *per il cuore* e cambia il verbo al singolare:

Mosca! Quanto in questo suono
per il cuore del russo si fonde...

Poi ancora, in luogo di *del russo*, nel secondo verso scrive *mio*

Per il mio cuore si fonde...

Il quarto verso non soddisfaceva il Poeta. Egli cancella *nell'amaro* e aggiunge al principio del verso la parola *mio*

Nel mio esilio, nel distacco...

Ma neanche questo lo accontenta. Cancellata la parola aggiunge *dai cari*

Nell'esilio, nel distacco dai cari...

Successivamente scrisse di nuovo *nell'amaro distacco*.

Molte volte fu corretto anche il verso seguente:

Mosca! Come ti ricordavo!

Cancella *ricordavo* e lo sostituisce con *bramavo*:

Mosca! Come ti bramavo!

Nuova soluzione. *Bramavo* è cancellato e sostituito con *amavo*:

Mosca! Come ti amavo!

Ma anche *amavo* è cancellato. Qui s'iscrive una parola, rimasta illeggibile nel manoscritto, forse ancora *bramavo*.

E ancora, nelle pagine del manoscritto, vediamo come la mano del Poeta, immerso nella riflessione, disegna la torre del Cremlino, il Duomo, le mura merlate...

E così, seguendo la mano del Poeta, giungiamo alla stesura definitiva:

Quanto spesso nell'amaro distacco
nel mio vagabondo destino
Mosca, ho pensato di te!
Mosca!... quanto in questo suono
per il cuore del russo si fonde!
Quanto in esso si esprime!...

Come esempio dell'inizio del lavoro al *Boris Godunov* e alle fonti storiche che lo portarono a quest'idea, il film mostra come la storia patria e la sua forza essenziale — il Popolo — attraggano sempre più fortemente il Poeta.

Dell'evoluzione ideologica e creativa del Poeta, della forza della sua espressione, danno chiara testimonianza gli avvenimenti del 1825. Noi ve-

diamo come il nome del Poeta e come i suoi versi, ispirati alla libertà, sono utilizzati e citati nei materiali dell'inchiesta sui Decabristi.

I materiali dell'inchiesta servono a rendere drammaticamente l'interrogatorio dei Decabristi.

« Quando, in quale circostanza e perché nacquero in voi pensieri di libertà e di opposizione ai poteri dello Stato? ».

« Dalle letture delle poesie di Puskin ». Risposero molti.

Quindi vediamo il manoscritto di Puskin coi disegni di Decabristi condannati e le parole pensose del Poeta: « Anch'io avrei potuto... ».

Successivamente l'incontro di Puskin con Nicola I, nel castello di Ciudovski, dove il poeta fu chiamato dopo il suo ritorno a Mosca è reso coi ritratti e col testo:

« Che cosa avreste fatto se vi foste trovato a Pietroburgo il 14 dicembre? ». Chiese l'Imperatore.

« Sarei stato tra le file dei ribelli ». Rispose Puskin.

Nella presentazione della figura del Poeta sullo schermo non ci si è limitati dunque ad una riproduzione documentaristica della sua vita e della sua opera, ma si è impiegato un complesso di materiale « vivo » che dimostra che Puskin non è stato mai così vicino e così caro al popolo come oggi. Le inquadrature dei nostri giorni, che mostrano eloquentemente come la voce di Puskin sia viva nel nostro popolo, come il poeta sia parte della nostra cultura socialista, sono state immesse nel film misuratamente e in modo da non offuscare l'immagine di Puskin.

Le esperienze di questo film hanno permesso di passare alla realizzazione di film scientifico divulgativi sui grandi scienziati russi ed hanno aiutato a dare sullo schermo, in forma concretamente figurativa, la grandezza e la forza rivoluzionaria della loro dottrina.

I riferiti esempi di trattamento cinematografico di fenomeni naturali, o di avvenimenti storici e infine dell'attività creatrice dell'uomo dimostrano la grande potenza della divulgazione figurativa del sapere scientifico.

La forza espressiva della divulgazione scientifica mediante i mezzi artistici del film sta nelle grandi possibilità del film alla riproduzione di processi di vita in forma concretamente accessibile. Qui i fenomeni possono essere direttamente presentati così come non può farlo la rappresentazione descrittiva verbale.

Proprio nella raffigurazione cinematografica, che coglie l'essenziale e il tipico, e non solo lo coglie, ma lo presenta in unità, in un tutto figurativo, si rivela la grande forza conoscitiva della tipizzazione, la capacità, non solo di stimolare l'intelligenza dello spettatore, ma anche la sua fantasia, la cui funzione, nella scienza, V. I. Lenin apprezzava altamente e considerava « proprietà del più alto valore ».

Vitali Sdan

(Trad. dall'originale russo di Umberto Barbaro)

Dibattito per "Francesco" di Rossellini

L'acquisto più notevole per gli studi cinematografici è stato in questo dopoguerra l'approdo alle singole opere e il riesame preciso di numerosi film. Purtroppo spesso sfugge il problema della valutazione e dell'inquadramento di un regista, per il che sarebbe necessario tenere quasi contemporaneamente sott'occhio tutta l'attività del regista, come in una retrospettiva completa e concentrata. Il critico letterario nel corso del suo lavoro tira giù il libro che gli occorre, il critico di arti figurative può servirsi di riproduzioni, tricromie, ingrandimenti, proiezioni epidiascopiche; il musicologo ricorre a dischi e spartiti. Ma lo storico del cinema? Il film vive per due ore sulla tela, è magari visibile per qualche giorno, poi scompare, per ricomparire chi sa quando in sale di seconda e terza visione. Sicché, quando il critico intraprende lo studio di un'opera per lo più si affida alle tracce piuttosto labili della memoria: egli non può quasi mai fermarsi su un'inquadratura, una scena, una sequenza, ripercorrerle più e più volte, e a tempo opportuno, come fa il letterato con la pagina di un libro, il musicologo col movimento di una sinfonia, il critico figurativo col particolare di un quadro. Eppure proprio l'opera cinematografica sollecita con appigli molteplici l'attenzione del critico, il quale è tenuto alla comprensione dei valori del montaggio, della fotografia, della scenografia, del colore, della colonna sonora, della recitazione, ecc. La quasi totale inaccessibilità dei film provoca, d'altra parte, la nascita di certi miti e di sintesi vacue (il vario bizantineggiare sul termine « neorealismo », allargando o restringendo la definizione e spaccando il capello in quattro, non sarà un pretesto per evitare un serio esame delle singole opere?), e promuove l'infatuazione per opere che nessuno o pochi hanno visto (e quei pochi talora hanno visto male), la iterazione di giudizi di seconda mano che passano monotamente da un articolo all'altro, da una rivista all'altra, da un testo all'altro. In realtà la mancanza di un contatto non occasionale con le opere impedisce

ancora oggi alla cultura cinematografica il passaggio dalla documentazione cronachistica alla documentazione storica (l'altro grosso ostacolo è l'obbligo per i registi di una misura standard, da osservare a tutti i costi, anche se la natura del film è tale da richiedere uno sviluppo più ampio. « Non si tiene conto — osserva giustamente il regista Cayatte — che la lunghezza media di un lungometraggio è adatta alla novella, non al romanzo; anzi spesso succede che la novella abbia un respiro tanto corto da dover allungare e stiracchiare la vicenda fino a farla coincidere con i duemila metri prestabiliti; risultato di questa cieca osservanza: film soffocati o film senza mordente »).

L'invito ad un riesame del « Francesco » di R. Rossellini è venuto di recente da numerose e talora opposte parti: anche per questo, l'argomento è interessante e merita un discorso non generico. Si chiede dunque di inquadrare questo film nella sua giusta luce, evitando la sommarietà di certe ingiuste condanne basate più su un giudizio storiografico che su una misura estetica; però gli accenni a una valutazione positiva girano ancora, io credo, intorno all'opera nei modi consueti a una qualsiasi parafrasi, senza entrare nel merito.

La difesa più comune di « Francesco, giullare di Dio » è tenuta sulla base di una sua presunta storicità, quasi dietro l'esempio del manifesto che nell'occasione della festa del santo, apparve sui muri di ogni paese dell'Umbria: « S. Maria degli Angeli (Assisi), 3 ottobre 1950. Immediatamente dopo la celebrazione del Transito di S.Francesco, sarà proiettato in anteprima il film *Francesco, giullare di Dio* di Roberto Rossellini. La proiezione si effettuerà contemporaneamente sulla piazza del santuario e nei locali interni. Prima della visione parlerà A. Lisandrini O.F.M. ». Che cosa ebbe a dire Lisandrini (il quale, con Morlion, aveva collaborato all'impianto del film) alla folla enorme, convenuta da ogni luogo d'Italia? Il succo del discorso fu questo: c'è una stretta analogia tra il nostro tempo e l'epoca di Francesco: falsi profeti allora, falsi profeti oggi che speculano sulla miseria, ecc.; bisogno del Vangelo allora come oggi; un grande regista, aiutato dalla Provvidenza, si è assunto il compito di portare nel mondo una veritiera proposta di pace ricostruendo poeticamente gli aspetti fondamentali della figura di san Francesco, in un grandissimo film. Trascrivo qui anche quanto ebbe a osservare un critico cattolico, Gian Luigi Rondi: « Rossellini ha voluto disegnare con tratti essenziali la figura di Francesco, uomo tra gli uomini, santo perché gli altri fossero santi. Dove approda la sua interpretazione dell'assisiate? E' chiaro fin dal titolo, alla gaiezza. Francesco è un giullare del Signore destinato a portare nel mondo — in serenità e letizia — il succo del messaggio cristiano, l'amore e la pace. Per dirci questo... ». Dunque il regista e i suoi collaboratori intendono dirci qualche cosa, presentare il Francesco che, poniamo, ci occorrerebbe oggi.

E su questo tema di un monito che interessa la nostra vita odierna insiste lo stesso regista: « Se, come vogliono alcuni, si può parlare di un mio cinematografico itinerario spirituale, direi che *Germania anno zero* è il mondo arrivato ai limiti della disperazione per la perdita della fede, mentre *Terra di Dio* è il ritrovamento della fede. Andando oltre, veniva spontanea la ricerca della forma più compiuta dell'ideale di Cristo e io l'ho trovata nell'ideale francescano... riproporre oggi certi aspetti del francescanesimo primitivo mi pare sia la cosa che meglio risponde alle aspirazioni profonde e ai bisogni dell'umanità, che, per aver dimenticato la lezione del poverello, schiava dell'ambizione di ricchezza, ha perduto perfino la gioia di vivere... io non ho abbandonato mai la realtà: sia per quel che riguarda gli avvenimenti, rigorosamente storici, sia per ogni altro avvenimento che concorre visivamente alla vicenda ».

Su questa linea, tengono bordone al regista parecchi dei suoi critici. Per esempio: « Nell'itinerario di Rossellini questo suo Francesco rappresenta, oltre il ritrovamento della perfetta letizia, il raggiungimento della forma più compiuta dell'ideale francescano che meglio risponde alla aspirazione e ai bisogni dell'uomo. La parabola di Rossellini ha raggiunto dunque il suo culmine nella ricerca dei valori positivi dell'umanità attraverso il difficile e misterioso dono della poesia »; e un altro: « ...la mitezza, lo spirito comunitario, la carità, la nuova freschezza dei rapporti coesistenziali dei personaggi che si muovono nel film era un gigantesco schiaffo ai rapporti storici dell'ora presente e svolgevano con mezzi d'arte una polemica anche maggiore » (1).

Ora, questo è sempre un modo assai parziale, e non pertinente, di svolgere il discorso su di un'opera d'arte; esso al massimo tocca il margine esterno dell'opera d'arte. Per di più in questo caso, oltre il messaggio e l'omelia ai contemporanei, anche la pretesa della rigorosa ricostruzione storica (su cui puntano parecchi dei sostenitori del film) viene smentita in pieno da una serie di prove. Perché noi viviamo nel mondo, nella tragedia,

(1) Di recente, e con più autorità, hanno scritto G. Vigorelli (v. *Cinema*, n. 123, 15 dicembre 1953: « Vogliamo finalmente arrenderci che è tutta sbagliata l'interpretazione del Medio Evo come misticismo, come simbolismo? Dio stesso è « res », è realtà, per l'uomo del Medio Evo. Il francescanesimo, ad esempio, ne è prova — perciò sono così pochi quelli che hanno potuto intendere il *San Francesco giullare di Dio* di Rossellini! —; il francescanesimo ha trovato la sua inaugurazione su un legame corporeo, su una fraternità naturale prima d'essere soprannaturale, su un cantico delle creature: e quel che a noi pare simbolismo, è solo quel suo finire in Dio; ma la strada è gremita di uomini, di creature, e ogni cosa è al suo posto e tutte le cose se confàno ») e M. Mida (nel volumetto dedicato a Rossellini, per i tipi di Guanda, 1953: « ... *Francesco, giullare di Dio* — un film che secondo noi va considerato fra le pagine più belle della sua opera, un film con il quale Rossellini è rimasto fedele al realismo... Quasi ignorare del tutto la letteratura esistente su San Francesco, e aver saputo cogliere dalla tradizione letteraria e pittorica soltanto quello che gli era pertinente, aver saputo, descrivendo l'estrema rozzezza dei fraticelli, aderire in modo così originale ad una realtà umana appartenente ormai soltanto alla leggenda, sono dati di poesia che vanno ascritti a suo pieno merito »).

nella lotta (e solo una semplicità e una letizia collocata a questo punto può interessarci); Francesco visse nel mondo (e qui collocò la sua iniziativa), nella tragedia, nella lotta: la sua biografia appartiene non solo alla storia ecclesiastica, ma anche alla storia civile; nel film si descrive invece la vita di un eremo, di un'arcadia francescana; il santo è tutto intento a danzare, ridere e pregare, soave e un poco comico. In fondo nel film si tratta di una vita vissuta senza sforzo e di un personaggio, portato fuori della struttura del medioevo, aggiornato in superfice e quindi depotenziato. Non viene messo in evidenza neppure uno degli elementi principalissimi dell'iniziativa di San Francesco. Per il tema del rigore e severità, per esempio, gli sceneggiatori non credono necessario spendere neanche una parola. Eppure il metodo di san Francesco è quello di capovolgere con estremo rigore, di collocare un'insoddisfazione radicale, di mettere in netto contrasto la realtà e il valore: bisogna sentire in lui vivissimo questo contrasto, per niente accomodante. Ci si muove in una situazione. Questo rimarrà un carattere costante nella spiritualità francescana: mai nulla di lento, di fiacco, di superfluo, di indifferente. Questo, che è uno degli aspetti del rigore di Francesco, non è rappresentato per sé stesso come moralismo, ma si risolve in quella tensione, e impeto, fervore, di cui parlano tutti i biografi. Tensione che si alimenta continuamente in una impostazione teocentrica (e questo è l'altro aspetto fondamentale dell'iniziativa di san Francesco). Per amore di Dio ama ogni cosa che porti una traccia, una somiglianza di Dio. E' inconcepibile che san Francesco prediliga qualche cosa per sé stessa. Il sole porta significazione di Dio, l'agnello gli è particolarmente caro perché gli ricorda il mansueto agnus Dei. « Omnia illa, praecipue in quibus filii Dei posset aliqua similitudo allegorica reperi, amplexebatur carius, videbat libentius » (Celano, I cap. XXVIII). E poiché aveva letto di Cristo: « Ego sum vermis et non homo », raccoglieva dal mezzo della via i vermi e li collocava dove non potessero essere schiacciati dai piedi dei passanti. Ed ama i miseri, i tribolati, i modesti, perché simili a Gesù, « pauperem et crucifixum ». La povertà è imitazione di Cristo, e lo è sentirsi pellegrini in questo mondo, e non averci perciò proprietà (i fratelli debbono abitare « sub alieno tecto »; e il santo non mette più piede in una cella che ha udito chiamare « la cella di frate Francesco »). Con tutto il rispetto per la Chiesa docente, per il predicatore, egli insiste soprattutto sulla pratica (ecco il terzo aspetto della sua iniziativa, trascurato dal film); si sceglie questa parte, questa è l'aggiunta da fare; è una pratica, non una nuova dottrina, una pratica che è di Cristo e bisogna riprodurla: i suoi frati debbono convertirsi non ad uno nuovo credo, ma ad una pratica, e perciò chiama la sua « vitae formam et regulam ». Carattere fondamentale del metodo francescano è di portar su e dar rilievo all'aggiunta di elementi pratici, appassionati; con Francesco è un allargarsi di orizzonte, un includere aspetti della realtà prima trascurati, ma sempre entro il cerchio religioso:

non siamo nel Rinascimento. Egli, per esempio, si applica alle arti, è un poeta e un artigiano. Lavora a ricostruire chiese, traccia un disegno religioso accanto alla sua firma; foggia oggetti (Celano II, XL); canta spessissimo, anche sul punto di morire; compone canti, ama la musica. E il Cantico delle creature è l'aggiunta lirica che egli stesso fa alla sua Regola; è il canto che deve essere innalzato sulle piazze, in tutto il mondo, dai suo frati, giullari o cantori di Dio. Non pensa che possa esservi arte, poesia, fuori del cerchio religioso; non sente come i moderni. Non le arti per sé, non la gioia per sé, non le creature per sé. Francesco allarga l'orizzonte della civiltà medioevale: egli vuol portare entro il cerchio aristocratico-ecclesiastico, feudale, tutta una vita popolare, umile com'è la terra e la povertà; allarga, non contrappone o scioglie da Dio. Nell'assumere il nome del partito del popolo, i minori, già questo atteggiamento è evidente. Mette in rilievo i laici, ciò che possano fare i laici, ed egli stesso non si fa e non vuole essere sacerdote. Operando così, collocandosi al centro di questa opera, è certo che si ha una scoperta e un ampliamento della società, una più larga unità (ed ecco allora, la volontà di Francesco di superare le crociate e la lotta armata contro gli infedeli con la parola di Dio).

La difesa del film di Rossellini sulla scorta di presunti documenti storici o per l'opportunità del suo messaggio, non entra dunque nel merito. D'altra parte, non è neppure lecito — come a parecchi altri è parso — condannare e liquidare l'opera proprio per la sua non contemporaneità, infedeltà storica, ecc. (per il fatto che, come scrive M. Gromo, non riesce a « darci echi e accenti di quello che fu il mondo francescano » e a « rievocare la figura di san Francesco »). In realtà non basta mostrare che il regista non trova un punto di contatto tra il dramma del santo e il nostro dramma moderno, o che esso cerca di « raccogliere il merito di un racconto poetico senza che nemmeno un verso trovi l'indispensabile rima con i versi della quotidiana dolorosa antipoesia della nostra realtà ». Rossellini può non conoscere le cronache e i testi ascetici del Due e del Trecento le laudi umbre e toscane, gli statuti delle confraternite dei disciplinati, le vite dei santi che, in prosa e in verso, tutta l'Italia scriveva, ecc.: ma che importa? La fedeltà in questo senso non interessa l'artista; le anticipazioni i propositi del regista saranno magari erronei o sballati, la sua interpretazione del processo storico apparirà anacronistica o puerile: in ogni caso però resta l'opera, vale a dire ciò che il regista ha concretamente fatto, e non ciò che egli presumeva fare o che altri volevano che facesse. Con l'opera, e la sua interiore misura, l'indagine critica dovrà tenere i suoi conti, prima di cominciare e prima di concludere. Nessuna conseguenza, dunque, può derivare sul piano espressivo, da una situazione culturale che escluda la concreta storicizzazione propria della tradizione dottrinale laica e della polemica pauperistica ed eretizzante.

Ma, vista proprio in sede rappresentativa, quest'opera di Rossellini

— che non è mai volgare — manca di autonomia, di un definito nucleo lirico; essa procede troppo spesso tra una serie di inerti citazioni dalle arti figurative e dai testi letterari. Si avverte nel film la mancanza di un organico piano di costruzione, non c'è un motivo artistico che si inizi, si svolga e si compia come è di ogni opera sintetica e non meramente sincretistica. L'espediente di inserire nel corso del film un gruppo di affreschi di primitivi o i cori gregoriani e giullareschi che concludono gli episodi più significativi, resta esteriore e denuncia questa disunità e mancanza di naturalezza. Il particolare appare curato al punto di assumere un valore a sé stante, manca un'armonia complessiva da cui un motivo centrale (come, invece, accade per « Paisà »). Lo stesso difetto si osserva all'interno di ogni episodio, entro il quale la studiata lavorazione dei singoli particolari non crea un'architettura compatta, ma piuttosto molteplici articolazioni di parti isolate.

Potremmo trovare il punto ideale di partenza di questo film (e l'occasione di cronaca) nel quinto episodio di « Paisà »: l'episodio del convento. Con i frati di « Paisà », Rossellini voleva rappresentare una specie di oasi sulla soglia della quale si arresta il rumore del mondo, il disordine e l'intreccio delle passioni. Sconvolta dalla straordinaria esperienza della guerra la vita di questo convento si ricompone per uno slancio di carità. Il regista intendeva esprimere lo stupore per questa specie di miracolo e per la scoperta di questo eccentrico lembo di realtà, per questi frati inesperti di ogni aspetto della vita. Ad essi la parola « ebreo » suona ancora carica delle maledizioni dell'antica diaspora: tuttavia riscattavano la loro condizione non con l'odio ma con la fiducia e la preghiera (questa era l'intenzione del regista, sullo schermo però la resa appare piuttosto confusa). Questo lampo di cronaca si è poi stemperato nella sceneggiatura piuttosto letteraria di « Francesco, giullare di Dio ». Doveva essere un coro che fiorisce dal niente, dalla linea di un paesaggio primitivo o da una parola mansueta, da una pagina bianca; il regista non intendeva creare dei personaggi, attribuire loro delle psicologie; i loro incontri, il loro avvicendarsi tra gli uomini non ne avrebbero fatto dei « personaggi », ma delle « anime », non figure, ma « contorni » di figure; la loro forza poetica sarebbe nata dal fatto d'essere tutti fusi nella semplicità più nuda e immediata, in un solo gruppo corale cui una è la psicologia, uno il movente. Ma anche un simile tracciato elementare e quasi filiforme, chiede un mordente, una evidenza e coerenza compatta della fantasia. Invece la falsariga dei « Fioretti » intrappola lo svolgimento del film e lo conduce ad una linea di parafrasi. Di rado la narrazione si svincola dal compromesso, solo raramente il regista riesce a colorire con forza e sobria eloquenza il fatto singolo o il sentimento singolo che dà motivo ad una certa sequenza. E ciò avviene quando il regista si sottrae al peso del contesto letterario: nell'episodio del lebbroso e nell'inizio sotto la pioggia, più che nel troppo

celebrato brano dell'incontro di Chiara con il santo, in cui emerge un che di artefatto, come una mostra di soavità al rallentatore. Badate al modo in cui viene trasposto il testo trecentesco dei « Fioretti ». E' chiaro che l'accostamento non serve per stabilire in astratto la dipendenza estetica del film dal testo letterario o, tagliando sopra il primo la misura del secondo, per rimproverare al film di deviare e di non essere come il testo letterario; però permette di controllare, con il mezzo di una patente riprova, la direzione e il senso del film. Non si tratta quindi di scandalizzarsi con virtuosa pruderie letteraria per la probabile manipolazione del testo dei « Fioretti ». L'ispirazione ai « Fioretti » è esplicita, e « Francesco » può considerarsi un'opera illustrativa del mondo dei « Fioretti », poiché Rossellini vi effettua un tentativo di recuperarlo cogliendone lo spirito non mediante una ricostruzione filologico-storica, per cui troppo evidentemente gli mancano i mezzi e la disposizione, ma attraverso una « ripetizione » di quei sentimenti. Perciò il parallelo col testo letterario è la spia per precisare che cosa ha ostacolato nel film una vita artistica anche ridotta.

Alla vicenda dei personaggi si è pensato di togliere, in sede di sceneggiatura, tutto il cielo delle visioni, miracoli, meraviglie, ecc., non comprendendo che questo è l'unico cielo che possa coprire poeticamente quella vicenda e quei personaggi, l'unico sfondo sul quale riesca a disegnarsi l'azione. Invero nel libro, la letizia, la dolce follia, la santa infanzia, si sostengono proprio nel clima di favola, come una santa leggenda: senza questa trama di celesti visioni e miracoli, di gesti naturalissimi, corporei, ed effetti straordinari, senza questa meraviglia, il candore non è più autentico: manca allora il fondo che stringe in unità il libro, la terra su cui cresce l'albero; tutto diventa poco credibile (dico: poeticamente poco credibile). Perché quello dei « Fioretti » è, sì, candore, ma un candore disteso in una primitiva, stupita e favolosa figurazione « a laude di Gesù Cristo ». Nel libro, tra il cielo e la terra, mondo e sopramondo, esiste una comunicazione continua, facile e mirabolante. L'angelo di Dio, in forma di giovane bello, batte alla porta del luogo deserto ove con san Francesco sono frate Masseo e frate Elia; e non vuol turbare la preghiera del santo, ma parlerà a frate Elia; e questi gli risponde irato e gli chiude l'uscio in faccia. Gli è che « la superbia di frate Elia non era degna di parlare con l'agnolo ». Ma Bernardo, dall'angelo che gli appare sotto la forma medesima del giovane bello, è tratto « in un batter d'occhio » all'altra riva del fiume: e lo riconosce come angelo benedetto. Gli è che Bernardo « parlava con Dio come fa l'uno amico con l'altro ». I personaggi dei « Fioretti » si stagliano in un arte di « fulgide e famigliari estasi »: « E vassene santo Francesco dietro allo altare e ponsi in orazione; e in quella orazione ricevette dalla divina visitazione sì eccessivo fervore, il quale infiammò sì fortemente l'anima sua ad amore della santa povertà, che tra per lo colore della faccia, e per lo nuovo isbadigliare della bocca, parea che gittasse fiamme d'amore ». E

continua: « E, venendo così soffocato il compagno, sì gli disse: — A,A,A, frate Masseo, dammi te medesimo —. E così disse tre volte, nella terza volta santo Francesco levò col fiato frate Masseo in aria e gittollo innanzi a sè per spazio d'una grande asta ». Un giorno san Francesco aveva pregato di poter « assaggiare » un po' del gaudio dei beati: « Subito gli apparve un angelo con grandissimo isplendore, il quale una viola nella mano sinistra avea, e lo archetto nella ritta »: e bastò che l'angelo menasse una volta l'archetto in sù « e subito tanta suavità di melodia indolcì l'anima di santo Francesco e sospesela da ogni sentimento corporale che, secondo che recitò poi alli compagni, egli dubitava, se lo angelo avesse tirato l'archetto in giù, che per intollerabile dolcezza l'anima si serebbe partita dal corpo ». Anche i « Fioretti » hanno un loro dramma. L'antagonista di Dio, nel dramma dei « Fioretti », è il demonio. Si osservi anche qui la figurazione favolosa e corporea ad un tempo. Il demonio giunge ad apparire in forma di crocifisso a frate Rufino, e a dirgli che, non essendo predestinato a vita eterna, invano si affaticava a fare il bene. E il frate fu dapprima ottenebrato; poi dopo aver parlato con san Francesco, venendo il diavolo sotto forma di Cristo, non esita a dirgli una grassa e comica ingiuria: « Apri la bocca, che mo vi ti caco ». A queste parole segue la descrizione di una immensa rovina: « Di che il demonio isdegnato, immantinente si partì con tanta tempesta e commozione di pietre di monte Subbassio che era quivi allato che per grande spazio bastò il rovinio delle pietre che cadevano giù; ed era sì grande il percuotere che faceano insieme nel rotolare, che sfavillavano fuoco orribile per la valle: e al romore terribile ch'elle faceano, santo Francesco e' compagni con grande ammirazione uscirono fuori del luogo a vedere che novità fosse quella e ancora vi si vede quella ruina grandissima di pietre ».

Ho indugiato nell'indicare il motivo centrale dei « Fioretti », questo intreccio di greve fisicità e di straordinaria lievitazione, proprio perché il film di Rossellini ne distrugge il valore unitario, senza però sostituirvi niente di essenziale, di personale. La *semplicità* del libro diventa *puerilità*. Ed è proprio una puerilizzazione di Francesco che sta al centro e caratterizza il film. Tanto è vero che, offrendo i « Fioretti » pochi fatti e molte visioni, estasi, meraviglie, il regista, se ha voluto sviluppare il proprio film, ha dovuto spostare la ricerca del materiale documentario su altri testi: in primo luogo sull'anonima e comica « vita di frate Ginepro » (mentre il comico, la canzonatura anche mite, non sfiora mai i « Fioretti »). Così il processo di puerilizzazione può dirsi compiuto: protagonista del film non è san Francesco (l'eroe, il protagonista dei « Fioretti »), ma bensì fra' Ginepro. E proprio sulla singolarità e sulle stranezze e comiche esagerazioni di fra' Ginepro, punta il film. La sceneggiatura cerca di stendere un filo che stringa insieme l'intero percorso della vicenda. Il quadro si popola di personaggi. Parecchi capitoletti della vita di fra' Ginepro vengono cuciti

insieme come momenti, episodi, incidenti, di un'unica avventura (per es., l'episodio dell'altalena di Ginepro con l'episodio del tiranno Nicolaio e, come in una sintesi di altri capitoletti, la tentazione di Ginepro e Ginepro che si spoglia della sua veste per i poveri). D'altra parte gli sceneggiatori intrecciano gli episodi della vita di frate Ginepro con gli episodi della vicenda di san Francesco: quando Ginepro dona la sua tonaca ai poveri, nel film è san Francesco che lo rimprovera, nel libro il guardiano. Di continuo Ginepro è visto mescolato al gruppo che circonda il santo; siffatta unità di particolari vicende si lega poi nel quadro della unità complessiva in cui è rinserrata la storia: il filo conduttore che ci conduce ad incontrarci con Francesco sulla strada che da Roma lo porta ad Assisi dopo il riconoscimento del papa, e ce lo fa lasciare dopo alcuni anni di vita della piccola comunità, sulle strade che da Assisi porteranno i frati per il mondo. Questo filo conduttore è poco consistente perché non rappresenta un vero e concreto nesso unitario; di più, depositato sulla vicenda dal di fuori, esso non è necessario e ingombra, disturba la esatta misura dei singoli episodi. D'altra parte il regista non intende scostarsi da quell'unità di misura narrativa che è l'episodio, e dalla sua trasposizione e illustrazione. Pertanto l'aggiunta di una trama realistica, di uno svolgimento naturale (o, come si dice, occasionale e circostanziato in un periodo di tempo e di spazio) rompe la spaziatura che nel libro corre tra brano e brano, e che contribuisce all'effetto, impedendo che i singoli quadri interferiscano e si schiaccino l'uno sull'altro.

Qui, nella ricerca di giunture realistiche, l'intreccio schiaccia, appunto, il quadro. Il quadro, cioè il singolo fioretto, vive solo fuori del normale intreccio (né la « vita di Ginepro » né i « Fioretti » possiedono trama o svolgimento nel corso dei fatti): è uno sbaglio prolungare arbitrariamente le dimensioni del racconto in una struttura a tessere di mosaico, in una trama realistica che si svolge e completa. Il libro che è privo di unità di trama è invece unitario nel tono, nel fondo (se mai lo scarto di tono s'insinua nella seconda metà, quando la narrazione lascia la vita del santo e prende un'andatura di glossema, in cui non vi è più scorcio figurativo ma sunto, un momento essenzialmente pratico dell'immaginazione); il film, pur con il suo più complicato congegno, viene sparpagliandosi in numerosi frammenti. Ed è proprio il singolo frammento, e non l'unità di misura del quadro o del fioretto, che nel film finisce per contare, anzi il frammento gustato con il compiacimento per il particolare, per l'inquadratura preziosa che sospende la continuità della sintassi narrativa (come un aggruppamento di figure ieratiche, una angolazione suggestiva, e via di questo passo). Allora la figura occupa per proprio conto lo schermo e non lega con la parte che precede o con la parte che segue. Manca quella che è l'autentica prospettiva della narrazione poiché il regista non tiene in pugno le linee della storia, e l'ultimo particolare che arriva invade il rettangolo dello schermo; la « camera », per portare un caso, gira intorno al barbugliamento di fra' Giovanni

il semplice, smarrendo nella sua insistenza prolissa sopra il tema della santa infanzia, il nerbo: certa sua lentezza, con intenzioni ieratiche e semplici, riesce invece solo a snervare lo spettatore.

Il film termina con la separazione dei frati che si avviano per le diverse strade del mondo. Il santo raccoglie intorno a sè i compagni e impone loro di girare come trottole. Dopo molto girare, ogni frate piomba a terra: il verso della caduta indica la direzione da prendere. La sequenza è mediocre e chiude male la storia, riepilogandone i difetti. Si tratta in definitiva di un giochetto, un po' tonto e insensato, di una chiusa puerile per una puerile vicenda: lo spettatore si distrae allo spettacolo di questi personaggi, che non somigliano per niente all'uomo (sono come degli uomini non giunti all'età adulta) e che non somigliano neppure alle figure di una fiaba. La sequenza viene trapiantata dal capitolo XI dei Fioretti. Ma guardate come il regista compie questo innesto apparentemente unitario. La trovata delle « trottole » serviva al regista in vista del congegno della trama e sembrava chiudere in maniera opportuna la vicenda. Ma siffatta chiusura distrugge la misura e il senso esatto del brano, il suo breve ma poetico limite. Il capitolo XI porta dunque: « Come santo Francesco fece aggirare intorno intorno più volte frate Masseo e poi n'andò a Siena ». La bizzarra trovata di avvio viene organizzata in maniera da conferirle un senso. « Andando un dì santo Francesco per cammino con frate Masseo... », si legge nel testo, giungono a un trivio; Masseo chiede quale via prenderanno e il santo risponde: « Per quella che Iddio vorrà ». E l'altro: « Come potremo sapere noi la volontà di Dio? ». Il santo impone a Masseo di girare intorno intorno nel luogo ove tiene i piedi « come fanno i fanciulli ». Trovano pertanto la strada « la quale Dio vuole ». A questo punto inizia la seconda parte, quella che gli sceneggiatori tagliarono senza accorgersi che rimaneva nelle loro mani solo un moncone. Difatti procedendo per la via, Masseo « fortemente si maravigliava di quello che santo Francesco gli aveva fatto fare, come i fanciulli, dinanzi a' secolari che passano ». Questo Masseo è il deuteragonista che avverte la bizzarria della trovata del santo, e la qualifica come puerile, e viene rammaricandosi pieno di vergogna perchè Francesco ha costretto lui che è adulto, a comportarsi « come i fanciulli », e proprio mentre stanno passando i secolari. Nondimeno, per abitudine di riverenza, non ardisce replicare. Non è però chiusa qui la stravaganza del comportamento di Francesco. I due arrivano a Siena dove il santo, accolto con gran festa, ospitato onorevolmente dal vescovo per il giorno e la notte, predica e porta la concordia nella città dilaniata. Francesco, il quale nelle sue operazioni « non cercava se non la gloria di Dio », si leva per tempo col suo compagno e parte senza accomiatarsi dal vescovo cortese. Il santo con questa insistenza lascia supporre di avere un suo piano e anche il lettore intravvede già qualche candida e nascosta ragione che potrà spiegare la ripetuta stranezza. Ma l'anonimo autore dei Fioretti che sa colorire e sceneg-

giare vivacemente le sue trame, non chiude l'episodio con una predica o una grave massima. Egli protrae ancora, ad aumentare il contrasto con lo scioglimento conclusivo, il mugugnare pieno di buon senso di Masseo. Il quale mormora tra sè, lungo la via: « Che è quello ch'ha fatto questo buono uomo?... »: in cui si scorge subito la ripresa del motivo dello stupore piuttosto risentito del giorno precedente. « Questo buono uomo... »: pronunciato con distacco, quasi che Masseo assuma la parte dello spettatore che giudica la stravaganza puerile del santo. Egli insiste nel definire come puerile (ed è questa l'apparenza) l'estro e il comando di Francesco: « Me fece aggirare come uno fanciullo... », e ora ha lasciato il vescovo che lo ebbe a trattare con molto onore, e senza una parola di congedo. Se la circostanza rimanesse a questo punto, il lettore condividerebbe l'opinione di Masseo, che santo Francesco cioè « si fosse portato così indiscretamente », vale a dire non ragionevolmente. Ma ecco la piccola morale del fioretto, espressa sempre con una specie di candido dramma nel soliloquio di Masseo che, « riprendendosi », mormora tra sé: « Frate Masseo, tu sei troppo superbo, il quale giudichi le opere divine... ». Proprio in questo rimprovero all'indiscreta superbia, sta il succo del medioevale apologo. Perchè, dice nel suo cuore fra' Masseo, non c'è disuguaglianza nel comportamento del santo tra il guarire gli storpi, pacificare i nemici, e il comando di girare come una trottola: è un modo, una parabola, per esprimere sempre: come Dio vorrà. E l'andarsene anzitempo trascurando onori e ringraziamenti significa: non da me Francesco, ma da Dio viene tutto, e ogni cosa è non per me ma « per la gloria di Dio ». Il racconto trecentesco introduce questo terzo personaggio, Dio. « Tutte queste cose, che dicea frate Masseo nel cuore suo, andando innanzi, furono da Dio rivelate a santo Francesco ». Non serve alterare i termini di questa mirabolante mediazione tra cielo e terra, manipolata « fisicamente » anche dal medioevale demonio: « La prima mormorazione — dice Francesco — che tu facevi era cieca e vana e superba e fu messa nell'animo dal demonio ». Prima dell'amen di chiusura, il senso della parabola: « Allora frate Masseo chiaramente s'avvide che santo Francesco sapea li secreti del suo cuore e certamente comprese che lo spirito della divina sapienza dirizzava in tutti i suoi atti il padre santo ». Agiografia, non possente o monumentale; ma c'è coerenza nell'intelaiatura dell'episodio e senso della misura. Manca invece nella più realistica riduzione cinematografica proprio questa proporzione; si è voluto superare il confie dell'episodio per aggregarlo ad una più complessa avventura, ma, tagliata la seconda parte, che senso può più mantenere la remissività credulona e la cedevolezza dei compagni di Francesco? Il loro comportamento non appare umano e non appare fiabesco, il giuoco è solo pupazzettistico, senza più l'incanto di una sua esaltata ed estatica semplicità.

Parlando di proporzione e di misura, tocchiamo il centro della quesione: il testo letterario che il regista illustra o traspone rigetta, per sua

conformazione, ogni *illustrazione*. Non è possibile dare corpo a queste vaghe ombre. Difatti qui la parola prende un peso decisivo. Spogliate dalla proprietà di un linguaggio lieve e intenso nel quale le parole conservano l'originaria carica espressiva, le storie dei Fioretti si riducono a piatta inconsistenza da aneddoto, presentando poche risorse di trasposizione rappresentativa. La parola qui è tenue, vive in un suo limitato ma netto giro musicale, non si può dilatarla nella visione spaziale; anche la traccia è labile (certe opere invece possiedono una trama compatta, scavano le figure a rilievo o si appoggiano su complesse psicologie). Questi quadri appaiono scritti quasi in segreto, distanti dai rumori della vita e si sottraggono alla stretta di una configurazione precisa, di una geografia di normali colline case prati; la terra non è il loro ambiente e lo schermo non ne sostiene il clima se ad un tratto non vi compaia, naturalmente, Cristo, « in forma di giovane bellissimo...»; nel testo letterario il lettore avverte una sorta di rarefazione nell'aria che circonda personaggi e paesaggio, non vi è la dura pesantezza della terra; qui una linea, poche parole bastano all'autore per ritrarre un sentimento o una piega dell'anima, per dare il senso vago del luogo in cui nascono le visioni e i pensieri del santo e dei suoi primi seguaci. Personaggi, si vorrebbe dire, senza tempo; la loro presenza non avendo tanto potere da intrecciarsi agli avvenimenti, e, meno che mai, di padroneggiarli. Non sono, questi loro conventi e luoghi, su strade dove passano gli uomini;ma in mezzo a boschi foltissimi o su colline e montagne senza risorse; in posti dove nessuno ha occasione di transitare.

Come potrà sopportare di essere sistemato in una topografia insieme approssimativa e materiale il fioretto della perfetta letizia, che è variamente modulato da una regolare scansione ritmica di gruppi di parole? Anche qui il regista nella sua parafrasi interrompe l'episodio a metà circa (« Quando noi giungeremo a Santa Maria degli Angeli così bagnati per la piova e infangati di loto...») e sciupa la suggestiva solitudine dei due personaggi con una piatta visualizzazione di ogni particolare (il grottesco picchiare alla porta del convento, la zuffa, le legnate del portinaio, ecc.). La vicenda tocca il ridicolo perché il paradosso del santo (« Se noi queste cose sosterremo... ecc. ») tradotto in termini di avventura occasionale che realmente accade sotto l'occhio dello spettatore, non ha più senso: si perde, nello sviluppo della illustrazione, la crescita dei temi dell'episodio (vi è nel libro una censura quasi esatta tra due motivi: « E durando questo modo di parlare bene due miglia, frate Leone con grande ammirazione, il domandò e disse: Padre, io ti prego dalla parte di Dio che tu mi dica dove è perfetta letizia », con il movimento più serrato dal principio della seconda parte). Nel libro le successive lasse producono una modulata accensione, mentre il luogo della vicenda resta poeticamente indeterminato (« ...a tempo di verno e il freddo grandissimo »). Nel film passando dall'ipoteesi del santo — Se

busseremo ecc. — alla successione realistica, il regista non riesce a evitare un involontario scadimento comico sino alle « realistiche » legnate e al capitombolo dei due citrulli. Non si è inteso, da parte degli sceneggiatori, che l'episodio non viveva che come il sogno o l'ebrezza di mortificazione del santo; e così è stato necessario introdurvi l'avventura, il personaggio del portinaio, la precisazione di tempo e di luogo (e quindi sullo schermo piove e nevica come su un presepe di cartapesta), la scenografia ed altri vari contorni. Insomma: quando il lettore legge: « ...e uscirà fuori con uno bastone nocchieruto e piglieracci per lo cappuccio e gitteracci a terra e involgeracci nella neve e batteracci a nodo con quello bastone... »; se ha tenuto dietro alla linea strutturale del fioretto, *non vede* il portinaio che con un bastone nocchieruto ecc., ma avverte bensì l'incalzare della parola di Francesco, il momento che precede lo squillo della scoperta che la letizia sta in ciò che è « nostro », che è dell'uomo; la scoperta che esiste la originale aggiunta dell'uomo: « nella croce della tribulazione e della afflizione ci possiamo gloriare, perocché questo è nostro » (e non la sapienza, potenza, santità che è di Dio). Subito dopo, la linea dell'episodio scende al tono pacato della chiara conclusione: « E però odi la conclusione.. » (2).

L'episodio di fra' Ginepro e il tiranno Nicolaio è esemplare per il modo con il quale è stato reso teatrale il testo letterario e per l'assenza quasi completa di un apporto originale da parte della regia. La sceneggiatura, aggiunge, nei confronti del testo, un certo numero di particolari: il brano di Ginepro che si sollazza con l'altalena mentre muove verso il campo di Nicolaio (a sottolineare la semplicità del piccoletto); una sorta di spettacolo (il barbarico frastuono dell'attendamento piazzato tra gli alberi del bosco e pieno di cavalli e di grida, e il curioso torneo tra i rozzi e torreggianti guerrieri che tranquillamente riempiono col proprio sangue bicchieri enormi); la pantomima che Nicolaio esegue per

(2) Lo stesso rilievo vale per il fioretto X. Nella vibrante paginetta il senso letterale della dichiarazione di Francesco (perché il mondo gli venga dietro) è trasposto e inserito nella simmetria di queste rispondenze: quella d'apertura, che esprime l'immediatezza dell'entrata del personaggio di Masseo pieno di impeto ilare e preoccupato: « ... e feceglisi incontro, e quasi proverbiando disse: — Perché a te? perché a te? »; e l'altra, la non realistica risposta del santo pronunciata con impeto d'allegria: « Vuoi sapere perché a me? vuoi sapere perché a me? vuoi sapere perché a me? ». Il regista, che pretendendo trasferire l'episodio sullo schermo, non avvertisse questa caratteristica vitale di contrappunto, finirebbe per limitare la sua narrazione al mero senso letterale.

Così, per esempio, procedendo su questa falsariga, anche l'*illustrazione* del leggiadro fioretto della predica agli uccelli rischierebbe di smarrire senza compenso alcuni importanti elementi. « ... Infinita moltitudine di uccelli, di che santo Francesco si meravigliò » (lo stupore del santo è essenziale per creare il tono di favola del fioretto, un san Francesco che dinanzi allo spettacolo non si meraviglia, stonerebbe, come un attore che recitasse con minuzia naturalistica in un clima di fiaba): la tessitura divagante del parlato, intrecciato di coordinate e subordinate: la visione sullo schermo non può sostenere un simile ordito del discorso; per di più le figure sullo schermo

terrorizzare Ginepro (e questo mostra l'inaudita innocenza del frate) sino a quando non è assalito da uno smarrimento e ordina di togliere l'assedio. D'altra parte la sceneggiatura sopprime il consueto preambolo del testo (« Una volta volendo lo demonio suscitare a frate Ginepro scandalo e tribolazione, andossene a uno crudelissimo tiranno che aveva nome Nicolaio, il quale allora avea guerra colla cittade di Viterbo, e disse: Signore, guardate bene questo vostro castello, perocché incontanente debba venire qui un grande traditore mandato da' viterbesi, acciocché egli vi uccida, e metta fuoco nel castello... »), e l'epilogo (« Frate Ginepro perdonò a Nicolaio tiranno liberamente, ma Iddio permise ivi a pochi dì passati, che questo Nicolaio tiranno finì la sua vita con molto crudele morte. E Frate Ginepro si partì lasciando tutto il popolo edificato. A laude di Cristo e del poverello Francesco. Amen »). Vediamo ora che cosa consegue a questo cavare e mettere della sceneggiatura. Il film ha, sì, un po' più di carne sull'ossatura del racconto, ma è carne molle, quasi senza vita. La linea del testo è dunque parsa troppo scarna, non *visibile*. Allora si consulta la vita di frate Ginepro e al capitolo IX si trova: « Come frate Ginepro, per vilificarsi, fece al giuoco dell'altalena ». L'episodio narra di due ragazzetti che giocavano all'altalena; arriva Ginepro, allontana uno dal legno e « montavi suso e comincia ad altalenare ». Nel film spicca il solito errore di eccesso: un eccesso di candore che sbocca nel comico e nella parafrasi. La volontà di vilificarsi, di cui nel testo di origine, non appare più con evidenza. « Andando una volta frate Ginepro a Roma, dove la fama della sua santità era già divulgata, molti romani per grande devozione gli andarono incontro; e frate Ginepro, vedendo tanta gente venire, immaginossi di far venire la loro divozione in favola e in truffa » (vale a dire: in canzonatura). La gente stupisce di questo altalenare di Ginepro; aspetta tuttavia che egli la smetta; ma Ginepro poco si cura della loro rispettosa attesa e continua a sollecitare l'altalena. « Così

verrebbero a distrarre lo spettatore dal corso delle parole (« Sirocchie mie uccelli ecc. »). Né può essere piegato alla misura normale questo primitivo miraggio: « Dicendo loro santo Francesco queste parole, tutti quanti quelli uccelli cominciarono ad aprire i becchi, a distendere i colli, aprire l'ali e riverentemente inclinare i capi infino in terra... santo Francesco con loro si rallegrava e dilettava, e meravigliavasi molto di tanta moltitudine d'uccelli e della loro bellissima verietà e della loro attenzione e familiarità... poi, secondo la croce ch'avea fatta loro santo Francesco, si divisono in quattro parti: e l'una parte calò inverso l'oriente e l'altra inverso l'occidente e l'altra inverso lo meriggio, la quarta inverso l'aquilone, e ciascuna schiera andava cantando maravigliosi canti; in questo significato, che come da santo Francesco gonfaloniere della croce di Cristo era stato loro predicato e sopra loro fatto il segno della croce, secondo il quale egli si divideano in quattro parti del mondo: così la predicazione della croce di Cristo, rinnovata per santo Francesco, si doveva per lui e per gli frati portare per tutto il mondo; li quali frati, a modo che gli uccelli, non possedevano nessuna cosa propria in questo mondo, alla sola provvidenza di Dio commettono la loro vita ». Dove si può cogliere sul vivo il più tipico procedimento narrativo dei Fioretti in cui ogni episodio non è che una protratta similitudine: inizia col primo termine (il girare come trottole, il volo degli uccelli, ecc.) e si raccoglie sobriamente sul secondo termine che è conclusivo e chiarificatore.

aspettando per grande spazio, alquanti cominciarono a tediare e dire: «Che pecorone è costui? ». E tutti si partirono e Ginepro rimane « tutto consolato perocché vide alquanti che aveano fatto beffe di lui ». Solo in questo non ampio ambito l'episodio mantiene un senso, con questo personaggio tutto devoto e ristretto in sé nella sua candida e angusta ansia di vilificazione, priva di qualsiasi operante apertura verso gli altri. Altrimenti la qualifica di pecorone che gli attribuiscono i devoti romani potrebbe assai più ragionevolmente essere ripetuta anche dallo spettatore del film. L'altra aggiunta è la tracotanza di Nicolaio che gonfia l'episodio: tra la varietà dello spettacolo nell'attendamento e la prolissa pantomima di Nicolaio, lo spettatore, messo sul binario della parodia, perde la risposta di fra' Ginepro, quelle poche battute di dialogo punteggiate dal trasporto delirante dell'ometto (« E domandato che egli era, rispuose, — Io sono grandissimo peccatore —. E domandato se egli volea tradire il castello e darlo a' viterbesi rispuose: — Io sono massimo traditore, e indegno d'ogni bene —. E domandato se egli volea con quella lesina uccidere Nicolaio tiranno, e ardere il castello, rispose: Che troppo maggiori cose e più grandi farei, se Iddio il permettesse »). Le aggiunte della sceneggiatura dunque, in luogo di stringere la compagine del film, la sparpagliano, senza trovare un punto di partenza nuovo, mentre i tagli conferiscono alla vicenda l'improbabilità più piena: senza il preambolo e l'epilogo leggendario, anche il motivo principale — il rapporto tra l'iperbolico orco e l'iperbolico mansueto — non sa più dove poggiare.

« Francesco » si colloca ad un punto basso della parabola di R. Rossellini. Ma da tempo il cinema di questo regista ci fornisce l'impressione piuttosto che della vita o della poesia, della ricostruzione cronachistica, modellata sulla vita, e piuttosto che il sentimento, del sentimento schematizzato in un nesso di osservazioni sovente spuntate o confuse (1).

Pio Baldelli

(1) « Alla *mistica del demente pieno di grazia* del film "*Francesco giullare di Dio*", sembra si possano riportare due successive linee di sviluppo: da una parte "*Stromboli*" e "*Europa* 51", dall'altra "*La Strada*" (per ora). Di più: l'episodio del convento, in "*Paisà*", primo nucleo per "*Francesco*", venne manipolato proprio da Fellini che mutò lo spunto allegro e concreto di Amidei, svaporandolo in iperboliche tenerezze e candori. Fellini è anche il soggettista (o meglio l'autore) del primo episodio di "*Amore*". Mi pone che questi personaggi: Francesco (che qui somiglia a Ginepro), e Gelsomina, poi Irene la protagonista di "*Europa* 51" e il personaggio della Magnani nella prima parte di "*Amore*", siano modellati con una stessa pasta: variazioni nel tema. Di solito non si tiene in giusto fatto che Rossellini, per quanto riguarda l'*impostazione* delle sue opere, è in balìa dei suoi sceneggiatori (o suggeritori) passando per dir così, da una fase Amidei a una fase Fellini e, magari, a una fase Rondi!

Di suo egli porta quella capacità di riepilogare e condensare poeticamente, di illuminare dal di dentro una situazione mediante la linea di un volto, il giro di un nudo paesaggio, il peso di un gesto comune, l'impeto di un contrappunto visivo o sonoro ».

Le idee di Zavattini

Guido Aristarco, sul N. 27 di « Cinema Nuovo », recensendo il film *Amore in città*, sostiene che le idee di Zavattini sul film sono una poetica e non una teoria e tanto meno la teoria del neorealismo o una estetica. Lo stesso Zavattini, nella rivista « *Emilia* », ha avvertito che i suoi concetti non sono quelli di un teorico e di un sistematico, ma i pensieri di un uomo che si sforza di capire le ragioni di quanto i cineasti hanno fatto e possano fare. Quindi Zavattini non ha mai avuto la pretesa di precisare il discorso neorealistico in tutte le sue componenti critiche. Aristarco aggiunge che spetta al critico saper scegliere fra le intuizioni di Zavattini e sistemare. Vogliamo appunto fare un tentativo in tal senso e discutere sulle idee di Zavattini, onde vedere fino a che punto è vero ciò che asserisce Aristarco, secondo cui avremmo a che fare solo con una poetica. Vogliamo esaminare quelle idee onde vedere fino a che punto vi troviamo una teoria con intuizioni validissime dal punto di vista di una estetica generale, mescolate con altre intuizioni che potranno essere ritenute discutibili. Ciò che ci ha portato a volerci occupare di questo argomento è stato altresì la coscienza dell'influsso che le idee di Zavattini hanno esercitato sul neorealismo. Non abbiamo a che fare con la poetica di un artista che non esce fuori dall'ambito dell'opera di quell'artista stesso, ma abbiamo a che fare con le idee, con i soggetti, con l'opera pratica di un uomo che ha dato al neorealismo una forte impronta. Di qui il fatto che diventa tanto più interessante discutere delle idee da lui espresse via via. Pensiamo altresì anche noi che queste idee non rappresentano una teoria sistematica e organica; tuttavia esse rappresentano l'espressione ideologica di una grande parte del mondo morale ed estetico di Zavattini. Rappresentano la parte più cosciente, più critica, meno soggetta ai funambolismi e ai paradossi caratteristici del mondo zavattiniano, i quali trovano più espressione nella opera pratica che nelle idee. Non è nostra intenzione discutere di tuttto il complesso mondo zavattiniano, ma solo delle sue idee espresse via via

negli ultimi tempi. Discutere di queste idee ci sembra necessario anche perché è come discutere sulle premesse ideologiche di gran parte del neorealismo cinematografico, significa discutere su quanto in esso vi è di positivo e su quanto vi è di negativo, o più che negativo, di non ancora realizzato rispetto alle premesse, almeno morali da cui il neorealismo era partito. Troveremo alcune coincidenze singolari con idee marxistiche sulla estetica. Sono coincidenze puramente teoriche che non debbono illudere in quanto esse sono più espressione di una crisi di coscienza borghese che risultato di una presa di coscienza profonda e critica della realtà.

Nella sua relazione al Convegno di Parma Zavattini ricorda come è stato scritto variamente che la guerra fu la chiave di volta del neorealismo e che essa sconvolse l'animo degli uomini e ciascuno a suo modo cercò di trasmettere nel cinema la sua commozione; vi fu la rivelazione che la guerra offende sempre i bisogni fondamentali, i valori dell'uomo a noi così cari. Questa rivelazione, secondo lui, fu il principio di un vasto movimento umano. La conseguenza di queste rivelazioni fu « che si apriva davanti a noi una sconfinata tematica sull'uomo, ma non astratta, bensì concreta come gli uomini che avevano provocato o patito la guerra » (Riv. del Cin. Ital. N. 3 del 1954). Più avanti continua: « Ci accorgemmo della importanza costante dell'uomo e non venivano avanti certi uomini anziché altri, ma gli uomini come tutti soggetti di storia ». Di qui la necessità di uno spirito d'inchiesta con cui la cultura può rinnovarsi andando verso gli altri, raggiungendo una convivenza reale col prossimo, una solidarietà, una partecipazione.

Nessuno si sognerebbe di discutere queste validissime premesse, anche se bisogna aggiungere che la guerra fece precipitare un movimento che si andava già formando fra alcuni cineasti attorno alle riviste « Cinema » e « Bianco e Nero ». Zavattini, però non si limita a quanto sopra, in quanto egli concretizza il discorso ancora meglio. Parlando ai giovani del circolo di Avana dice: « Ogni nazione che faccia un cinema di rapporto stretto con la realtà, fa del neorealismo, partecipa a questo vasto movimento umano con i modi che le sono propri, ma con l'unico intento di conoscere i più gravi problemi dell'uomo moderno » (« Cinema Nuovo » N. 27). Spiegando più avanti il concetto di « concreto » dice che si tratta del contrario di quel generico amore del prossimo che a qualcuno sembra il massimo scopo del cinematografo; ricorda di aver indicato a Parma i volumi della inchiesta parlamentare sulla miseria e sulla disoccupazione, poiché, attraverso quelle cifre patite, si entra in un mondo concreto che invoca solidarietà. Non contento di aver così presentato un modo di fare dell'arte che sia rivolto a un certo fine, al raggiungimento di uno scopo di solidarietà umana, egli enuncia esplicitamente questo concetto nelle parole seguenti, contenute sullo stesso « Cinema Nuovo » N. 27: « Con la scusa dell'arte i benpensanti cercano di interrompere la marcia verso la realtà, tirano per

la giacca i marciatori per riempirli del dubbio se quei loro passi sono o no sulla via dell'arte, ma è certo che un artista è sempre sulla via dell'arte ed è meno certo che sia sempre sulla via di un'arte utile ».

Si tratta, come ognuno vede, di intuizioni ardite che non esitiamo a definire del tutto valide, pur essendo convinti che non sono state enunciate per la prima volta. Il richiamo alla inchiesta parlamentare sulla miseria e sulla disoccupazione ci ha fatto ricordare un passo del Bielinskj, quando questi definiva la differenza fra l'attività del politico che indica, attraverso cifre, la necessità di risolvere determinati problemi e l'attività dell'artista che ha lo stesso scopo, che però vuole raggiungere attraverso le indagini. Mentre il concetto di « arte utile » ci richiama alla memoria il passo del Gramsci contenuto a pag. 28 del volume *Letteratura e vita nazionale* nel quale egli si domanda a che cosa corrisponde in letteratura il razionalismo architettonico e rispondeva: « Certamente la letteratura funzionale, secondo un indirizzo sociale prestabilito. E' strano che in architettura il razionalismo sia acclamato e giustificato e non nelle altre arti ». Questa è appunto una coincidenza fra le idee espresse da Zavattini e un aspetto della concezione marxistica dell'arte. Zavattini non si preoccupa di prevenire le obiezioni di coloro i quali potrebbero ritenere, crocianamente, che con l'arte utile non si fa dell'arte, che questa è sospesa nell'aria con dei legami del tutto accidentali col resto della realtà. In lui domina il fervore appassionato che gli deriva da una profonda solidarietà umana e da un profondo e accanito interesse verso i problemi della società di cui fa parte e sa che proprio questa solidarietà e questo interesse sono condizioni necessarie, anche se non sufficienti, per la creazione di opere valide. L'arte viene esplicitamente messa al servizio della causa umana, senza ombra di dubbio crociano; essa viene concepita come nascente dall'uomo, dalla realtà umana, ed a lui destinata, alla risoluzione dei suoi problemi, al suo arricchimento morale e sociale. E' quindi il concetto dell'arte come contributo alla trasformazione della realtà, dell'arte che prende i suoi succhi dalla realtà, che aiuta poi gli uomini a formarsi una coscienza chiara e precisa della realtà, onde si possa risolverne i problemi, cioè si possa trasformarla per raggiungere la maggiore possibile integrazione dell'uomo nell'ambiente in cui vive. Naturalmente, non è detto che gli artisti debbano sempre avere una coscienza della utilità sociale della propria arte. Tuttavia ci sembra che una condizione essenziale per non fare opera di evasione, di formalismo, sia costituita da un interesse vivo verso i problemi storici contemporanei, verso la vita degli altri uomini, cioè un umanesimo attivo e militante. Di qui il bisogno di Zavattini di far sentire « il grido della realtà » di far si che « le cose stesse divenissero soggetto ». Ma le coincidenze non finiscono qui. Egli sa che i problemi umani e sociali non possono trovare alcuna soluzione senza la coscienza che di essi debbano avere gli uomini; senza la conoscenza di quei problemi. L'arte deve svolgere per

questo un ruolo importantissimo, come mezzo di conoscenza. Di qui lo spirito d'inchiesta che deve animare il cinema. Nel N. 27 di « Cinema Nuovo » egli dichiara: « Ben venuti perciò i film che ci informano esattamente sugli anni che viviamo, sia pure con il profilo della satira o della favola o della storia, che scattano da una ragione di intervento, di inchiesta, cui la fantasia darà le apparenze che crede purché nutrita da una profonda esperienza della cosa, ma benvenuti ancora più quei film che per essere estremamente circostanziati nelle loro denunce, affrontano il linguaggio di fuori della metafora ». Si direbbe che in Zavattini non vi sia alcuna preoccupazione per l'arte, tanto è in lui vivo l'interesse umano, la solidarietà verso gli altri uomini, lo spirito umanistico. In questo ultimo brano vi è chiaramente inteso il concetto di arte del film come mezzo di conoscenza della realtà, affinché questa possa essere trasformata; si capisce mezzo di conoscenza con i suoi modi propri e caratteristici dell'arte e qui dell'arte del film, la quale non vuole fare un discorso logico, non vuole emettere concetti, ma vuole rappresentare « la cosa » sicura come è che la sua evidenza, il suo modo di essere, contiene la tesi che dovrà servire a dare coscienza agli uomini, senza bisogno che questa tesi venga giustapposta dal di fuori. Zavattini sa che la realtà in cui viviamo non costituisce una massa caotica di avvenimenti, ma ha un'evidenza, ha una sua logica che parla a chi sa trovarla al di sotto degli aspetti puramente superficiali. Sul N. 12 della « Rassegna del Film » egli dichiara: « Anche oggi, come allora, posso dire di avere una tale fiducia sulla intelligibilità delle argomentazioni poetiche morali e sociali della realtà e nelle sue possibilità di comunicazione, che ritengo la realtà il massimo di spettacolo che vorrei realizzare ». Dopo, nell'esame delle conseguenze che Zavattini trae da queste premesse interessantissime, diremo di quale realtà egli parli e come egli limiti la visuale di essa perché non ne vede i vari piani. Ora ci limitiamo a rilevare che egli vuole far parlare la realtà, vuole che questa sia rispecchiata nell'opera cinematografica, tanto da « ridurre al minimo lo spazio fra la vita e lo spettacolo, perché la vita ha già un suo poetico moto e una sua meravigliosa energia ». Arte, quindi, come rispecchiamento della realtà, come rispecchiamento cosciente e critico di essa. L'arte diviene quindi, diremmo noi, un elemento della sovrastruttura che si inserisce nella struttura con un suo proprio contributo cosciente; essa mira a creare una educazione, mira a dare al popolo coscienza di sé, affinché possa risolvere i suoi problemi, affinché « vedendosi là (nel cinema) si conoscesse meglio e avesse quindi più fede nella sua importanza » (« Cinema Nuovo » N. 27).

Ci pare di non aver proceduto a nessuna forzatura, di aver fatto parlare lo stesso Zavattini, perciò abbiamo voluto portare abbondanti citazioni. Ci sembra che da esse risultino chiari i concetti seguenti: l'arte del film come mezzo di rispecchiamento della realtà; come mezzo di educazione degli uomini affinché possano risolvere i loro problemi; l'arte come intervento at-

tivo nel mondo della struttura affinché possa contribuire alle modifiche di essa; condizione necessaria, se non sufficiente, nell'arte è un profondo interesse verso i problemi storici che assillano l'umanità in genere e una determinata società in particolare. Si può dire che siamo di fronte a qualcosa di più che una semplice poetica, siamo di fronte a una concezione dell'arte del film con la quale occorre fare i conti in termini di filosofia estetica, anche se questa concezione non è espressa in maniera organica e sistematica. Queste idee costituiscono la premessa morale e ideologica, più o meno esplicita, del neorealismo. Con questo bagaglio, più o meno cosciente, sono partiti i nostri migliori artisti del cinema ed è proprio in virtù di esso che il miglior cinema italiano del dopoguerra ha potuto raggiungere i risultati che ha raggiunto.

A questo punto dobbiamo chiederci quali conseguenze Zavattini trae da quelle premesse ed è in queste conseguenze che, a noi pare, troveremo gli aspetti più discutibili delle idee di lui. Anche qui faremo parlare lo stesso Zavattini e vedremo come egli intende tradurre in pratica le esigenze sacrosante espresse nei brani riportati sopra. A prima vista si ha l'impressione che quelle idee portino il realismo alle estreme conseguenze, mentre in effetti si ha, secondo noi, deviazione dal cammino maestro del realismo verso una forma di naturalismo. Egli ha fiducia nella ricchezza della realtà, che aspetta di essere visitata continuamente da noi e non si farà attendere, non si farà trovare mai vuota. Epperò la sua accezione del neorealismo è tale che egli ritiene che il cinema non debba tener conto della immaginazione degli attori, che è sempre un poco una torre di avorio. Di qui il fatto che egli, parlando a proposito del film su Caterina Rigoglioso, che poi costituisce un episodio di *Amore in città* dice: « Questo film sarà il primo di una serie di film basati esclusivamente su fatti di cronaca... ricostruiti con la più rigorosa fedeltà e interpretati sempre e solo da coloro stessi che ne sono i protagonisti ». E nella « Rassegna del Film » N. 12 aggiunge ancora: « Verrà il momento in cui andremo a vedere che cosa fa un uomo nelle sue più minute azioni quotidiane e metteremo in questo lo stesso interesse che una volta mettevamo nell'andare a vedere i drammi greci ». Quindi, la sua solidarietà umana, il suo umanesimo lo realizza nell'indagine su un determinato fatto di cronaca; sarà senza dubbio il primo fatto di cronaca eccezionale che gli capiterà sotto mano; potrà essere per avventura anche un fatto di cronaca rappresentativo di una certa situazione, in un determinato settore della realtà. Si tratterà di un pensionato che tenta di suicidarsi a causa della miseria, di una donna che abbandona il suo bambino in un giardino pubblico perché non può dargli da vivere, sarà la storia di una qualsiasi prostituta ecc. Sono questi i suoi « contatti veri con le cose ». Ma egli vuole che questi fatti siano raccontati nudi e crudi, così come sono accaduti o addirittura mentre stanno per accadere. Perciò parla di pedinamento con la macchina da presa che sarebbe « una forma di socialità concreta, la sola alla quale io credo »

(« Cinema Nuovo » N. 24). Non contento di ciò egli vuole che « un affamato, un umiliato bisogna farlo vedere con il suo nome e cognome e non bisogna raccontare una favola in cui ci sia un affamato, perché è un'altra cosa, meno efficace meno morale ». Quindi una forma di inchiesta, sia pure non del tutto giornalistica, ma più immediata, più evidente. Non vi è in lui la preoccupazione che, attraverso questo o quel fatto di cronaca, per quanto rappresentativo possa essere, si perdano di vista gli aspetti essenziali della realtà, di cui quel determinato fatto di cronaca non è che un aspetto, una sola espressione. O meglio, Zavattini ha, ad un certo punto, manifestato questa preoccupazione, prevenendo la nostra obiezione, quando dice, contro il timore che un argomento particolare possa essere staccato dal tessuto generale di qualsiasi tema che affronti e di esprimere la unica e molteplice ricchezza di ogni persona. Epperò egli solo in teoria, per così dire, si è reso conto della nostra obiezione fondamentale, ma non in modo efficace, se si pensa alla sua insistenza per il fatto di cronaca. Per lui, infatti, il nome finto sarebbe un velo tra l'artista e la realtà, qualcosa che ritarderebbe il contatto integrale con la realtà e ritarderebbe quindi la spinta a intervenire per modificarla (« Riv. del Cin. Ital. » N. 3 del 1954). In realtà il vero velo separatore è la cronaca perché ci costringe a raccontare questo o quel caso individuale, che molto difficilmente sarà un caso tipico. Per quanto ci si sforzi di allargare le dimensioni reali di quel fatto, per comprendere una più larga zona di realtà, noi dovremo raccontare « quel » fatto, « quelle » circostanze precise, così come si sono realmente svolte e difficilmente riusciremo a raggiungere la tipicità, la quale non coincide quasi mai con questo o con quel fatto, ma sempre deve coincidere con gli aspetti essenziali della realtà, col tessuto fondamentale di essa. Al modo di Zavattini avremo raggiunto il documento, il quale è un risultato di una prima approssimazione alla realtà; avremo fatto la denuncia perché la passione umanistica ci avrà portato verso certi fatti di cronaca e non verso altri. Ma non è detto che noi dovremo fermarci a questa prima approssimazione, non è detto che non possiamo andare più avanti, non possiamo andare più nel profondo. Inoltre, i personaggi del documento saranno personaggi anonimi, privi di una vera vitalità, perché appunto non integrati, né esaminati nel complesso viluppo dei rapporti con la realtà. Avremo fatto solo del frammentismo aneddotico e non altro. Ecco perché, se ciò può essere utile inizialmente, il fermarsi ad esso non è che un verismo e non realismo, con tutte le conseguenze che importa la distinzione fra i due termini.

In coerenza con questa accezione del neorealismo deriva anche l'atteggiamento di Zavattini nei confronti del soggetto, degli attori e della fantasia dell'artista. Infatti, se occorre pedinare la realtà con la macchina da presa, se occorre fare l'inchiesta, è chiaro che non si possa più parlare di soggetto cinematografico, in quanto il soggetto è lo stesso fatto di cronaca, così come è avvenuto o così come sta avvenendo. In quanto agli attori egli

dice: « ci sono film che si possono fare solo senza attori ed è difficile non riconoscere che la fatica del cinema buono è ancora di rompere lo schema che il cinema sia quello con gli attori e non altro » (« Cinema Nuovo » N. 27). Altrove aggiunge: « Non dissi che gli attori non hanno nulla da spartire con il neorealismo, ma che non hanno nulla da spartire con il neorealismo almeno nella versione che stavo prospettando » (« Cinema Nuovo » N. 30). Anche qui, se gli uomini reali debbono apparire sullo schermo, non si ha neccessità degli attori.

La fantasia degli autori viene ritenuta un poco una torre d'avorio e perciò si vuole che le cose stesse divengano soggetto. L'importante è cercare i fatti, convivere con le cose, spostarsi col proprio fisico ed esplorare, alla ricerca dei documenti da portare urgentemente alla luce dell'arte, per la urgenza della risoluzione dei problemi che essi contengono. Per lui il basta con i soggetti era il taglio netto con un cinema che, per quante favole stupende facesse sorgere, non rivelava altri strati della verità.

Dopo di ciò crediamo sia assai agevole confrontare le premesse da cui parte Zavattini con i risultati a cui egli stesso giunge. Si vuole un cinema utile, un cinema aderente ai fatti del tempo, che porti sullo schermo i problemi dell'uomo moderno, un cinema realista, almeno a parole e stando almeno alle premesse. Si finisce però solo ad un cinema come documento, che rappresenta fatti di cronaca, sia pure i più importanti socialmente parlando, un cinema che deve raccontare quel fatto, quelle circostanze, quei nomi e cognomi, senza poter andare oltre. Cioè si finisce a un cinema solo verista che non esce che in rari casi dal naturalismo; si finisce a un cinema che fotografa questo o quel fatto di cronaca. Senza dubbio l'umanesimo appassionato di Zavattini e dei nostri migliori uomini di cinema e l'evidenza emotiva del linguaggio cinematografico hanno fatto sì che i fatti narrati abbiano scosso l'opinione pubblica, al punto di far ritenere pericoloso il neorealismo da parte di certi interessi costituiti. In più, quello stesso umanesimo e il mestiere via via acquisito hanno permesso di raggiungere una espressività artistica da far diventare il nostro cinema neorealistico una vera e propria scuola. Epperò occorre dire che è possibile trarre altre conclusioni dalle premesse di cui abbiamo parlato nella prima parte di questo scritto. Occorre ricordare che il movimento neorealistico partiva dalla rottura contro un cinema di evasione che aveva creato dei diaframmi molto spessi fra l'artista e la realtà. Il merito di Zavattini e degli altri cineasti migliori consiste nell'aver rotto questi diaframmi e nell'aver voluto guardare in faccia la realtà nella sua crudezza e nella sua spontaneità, aiutati in ciò da un dopoguerra disastroso, nel quale i fatti della vita ebbero una particolare evidenza e non erano stati ancora coperti dalle cortine fumogene della falsa propaganda interessata. E' nato così un cinema di denuncia appassionata, ma un cinema di cronaca, nel quale si è voluto narrare tutto ciò che salta agli occhi subito, anche perché sembra non si sia avuto il

tempo di studiare gli aspetti strutturali della realtà. Dopo di ciò non si trattava di portare alle estreme conseguenze il realismo nella direzione indicata da Zavattini, ma in quella assai più logica e storicistica indicata nelle premesse, distinguendosi da qualsiasi verismo e andando oltre il documento.

Nel momento in cui è proposta questa poetica del pedinamento con la macchina ci sembra si voglia dare sangue nuovo a un cinema già in crisi, un cinema minacciato di provincialismo folcloristico, spesso con le ultime opere di esso; ma è un sangue falso che non rinnova nulla e che porta il nostro cinema verso « quella forma di crepuscolarismo sociale, propria di Zavattini che è ancora una delle tante espressioni della già menzionata crisi di coscienza borghese » (Ippolito Pizzetti, « Società » N. 1 del '54), anche se in Zavattini sembra siano scomparsi i funambolismi, le bizzarrie e il bozzettismo della prima maniera, di cui si trovano tracce in *Ladri di biciclette* e sopratutto in *Miracolo a Milano*.

Nel movimento verso il realismo i primi risultati sono stati ottimi, ma parziali, nel senso che mancano ancora quelle opere che riescano a dare della realtà italiana di questi anni una visione più completa, meno cronachistica, una visione che indicasse le strutture fondamentali della realtà, che desse ragione di tutti i fatti accaduti alle Caterine Rigoglioso, che desse ragione ai Granili di Napoli, che insomma indicasse le soluzioni a tutti questi fatti, cioè il senso in cui bisognasse muoversi. Non siamo ancora a questo cinema e forse non lo saremo finché dura l'attuale situazione generale del nostro cinema. Ma è bene intanto che si abbiano le idee chiare, è bene che si sappia che nella direzione indicata da Zavattini non si avanza, ma si resta fermi, anche se ciò può essere contingentemente utile per aggrapparsi a quello che si era raggiunto, contro tutte le forze contrarie al neorealismo.

Il senso del cammino ulteriore che dovrebbe fare il nostro cinema comprende anche la rivalutazione del soggetto, degli attori e della fantasia degli autori. Sopra dicevamo che i fatti tipici, i personaggi tipici, cioè quei fatti e quei personaggi che riescano a rendere gli aspetti essenziali della mobile unità che è la vita, non coincidono che difficilmente con questo o quel fatto di cronaca realmente accaduto. Di qui la necessità del soggetto che dia la narrazione dei fatti che rappresentino nodi fondamentali della realtà vivente, nei quali siano implicati personaggi altamente drammatici e rappresentativi. Questi ultimi hanno bisogno di attori provati per essere interpretati. Una grande opera d'arte condensa nel suo intreccio i vari piani della realtà, da quello tipicamente sociale e strutturale a quello umano e drammatico, a quello ideologico, consistente nella espressione delle idee. Per la espressione di tutto ciò si richiedono il soggetto, gli attori e una fantasia evocatrice di rara potenza. Non vogliamo negare assolutamente l'importanza dei risultati raggiunti dal neorealismo come prima approssimazione alla realtà, né vogliamo negare l'utilità dell'inchiesta su questo

o quel settore della realtà e su questo o quel fatto. Pensiamo che si sbaglierebbe se si considerasse il naturalismo e il verismo alla stessa stregua del formalismo; essi sono modi di fare dell'arte che danno risultati di grande efficacia e comunque, nel cammino verso il realismo, rappresentano una tappa fondamentale. Tuttavia occorre saper andare anche oltre tutto ciò per raggiungere risultati più efficaci, più importanti, che diano alle opere d'arte una maggiore significazione ed efficacia, proprio quella efficacia che desidera Zavattini e che aiuta gli uomini a riconoscersi nel cinema e a risolvere i loro problemi.

Armando Borrelli

Musica e cinema

Nel complesso quadro degli studi per la sistemazione del film in una storia generale dell'arte fu dato rilievo di volta in volta a quelle soluzioni che miravano ad una più o meno rigida schematizzazione del cinema, come arte figurativa ad esempio; oppure alla valutazione di quegli elementi esterni — il valore spiccatamente pittorico nell'inquadratura, un quadro, una scultura nel documentario, i termini cosiddetti letterari di un film, il commento musicale — che, se sottolineavano rispondenze ed influssi non d'occasione tra le singole arti, potevano altresì indurre a pericolose generalizzazioni, come all'affermazione di una sostanza unica (non il contenuto di poesia) dell'arte che si manifesti attraverso le forme particolari delle singole espressioni artistiche. E' chiaro che questi elementi esteriori non incidono nella reale autonomia delle arti: ma talvolta possono rivelare l'utilità, che del resto più spesso da sé si manifesta evidente, di ricorrere ad esempio alla critica delle arti figurative a sostegno ed arricchimento delle teoriche del film. In questo senso allora per una generale sistemazione è necessario considerare i rapporti tra il cinema e le altre arti, quando si sviluppano attraverso quegli elementi, proposizioni, dati critici che una ricerca attenta ha messo in luce nelle analogie derivanti dalla funzione delle singole arti: dai motivi cioè che rivelano la vicinanza di significato e di valori del modo di essere della pittura, del cinema, della letteratura, della musica, del teatro, dell'architettura.

In altre parole, lo studio dei rapporti tra cinema e musica ad esempio trova la sua validità e ragione d'approfondimento in quegli elementi che si sviluppano sul terreno comune di analogie chiarite dal significato di esperienze musicali e cinematografiche dal possibile contenuto estetico delle singole arti; e l'indagine critica ne verrà naturalmente valorizzata da questo duplice contributo.

Senza entrare nel merito di una questione molto complessa e dibattuta nel campo della musicologia, che partendo dalle rigide affermazioni

dello Hanslik [e fors'anche si potrebbe risalire, con le dovute precauzioni, ad un frammento dell'« Athenaeum » (1708) dei fratelli Schlegel: « 312 (444). A taluno suol parere strano e ridicolo che i musici parlino dei pensieri che sono nelle composizioni loro; e spesso può accadere che si avverta ch'essi hanno più pensieri nella loro musica che sopra di essa. Ma chi ha senso per le mirabili affinità di tutte le arti e scienze, non vorrà considerare la cosa dal piatto punto di vista della cosiddetta naturalezza, secondo la quale la musica deve essere soltanto il linguaggio del sentimento, e troverà in sé non impossibile una certa tendenza di tutta la musica puramente strumentale verso la filosofia. Non deve la musica strumentale crearsi un testo? E in essa non viene il tema così svolto, confermato variato e contrastato come l'oggetto della meditazione in una serie di idee filosofiche? ». F. Schlegel: Frammenti critici e scritti d'estetica. Sansoni, 1937; pg. 127] fino agli studiosi contemporanei, principalmente M. Mila, tende a dimostrare — pur attraversando i successivi momenti dell'estetica moderna — l'assoluta non oggettività della musica, ma accettandola, tale affermazione appunto può prendersi a base del nostro discorso. Poiché altrettanto evidente è il carattere eminentemente soggettivo del cinema: la macchina da presa e chi le sta dietro vedono, poiché la diversità di angolazione, la tecnica diventano momento essenziale dello stile, muta il significato dell'immagine.

Era necessaria questa presa di posizione per chiarire di conseguenza nei confronti del cinema il senso e la funzione dell'espressione e del sentimento, il contenuto della musica, intorno cui maldestre interpretazioni e reazioni — ed i romantici ne furono maggior causa — portarono ad equivoci imbarazzanti sull'arte. Basta, a nostro avviso, allora la chiara definizione di M. Mila: « ...Non si esprime qualche cosa — e sia pure un valore spirituale — per mezzo della musica, ma la musica è questo valore spirituale nella sua unica veste ed espressione possibile. Quindi ritorniamo da capo all'affermazione che la musica non esprime che se stessa, sia pure riconoscendole una portata spirituale che va ben oltre alla definizione leibniziana della musica come un calcolo inconsapevole.

Il termine « espressione » ha appunto questo di pericoloso, che facilmente induce a pensare di una duplicità della cosa da esprimere e del « mezzo » per esprimerla. Duplicità che non esiste affatto e che ridurrebbe la musica a una mera funzione strumentale » (M. Mila: L'esperienza musicale e l'estetica. Einaudi, 1950; pg. 67). Ed è in questi precisi limiti che acquista nuovo significato il sentimento, alla base dell'intuizione lirica; ancora il Mila (op. cit. pg. 123) riprendendo i termini di un discorso attento dell'Ansermet (E. Ansermet: L'esperienza musicale e il mondo d'oggi, in Scrittori vari: Dibattito sull'arte contemporanea. Ed. di Comunità, 1954; pg. 37 e segg.) lo intende come « generale qualità umana, personalità, ethos », ben oltre ai sentimenti in astratto singolarmente presi. Capire la

musica quindi — e non si creda presunzione, almeno nei musicologi di cui andiamo parlando, in questa definizione — significa intendere una costruzione musicale in cui si colgono tutte le particolarità, tutti i nessi interni, l'unità di movimento, di frasi, di temi, di variazioni: e dove la qualità umana del musicista, come si è chiamato il sentimento, operi in noi, preparati a riceverla, la sintesi tra l'esperienza musicale e quel terreno di cultura, luogo storico, senza il quale d'altra parte essa non può nascere e con cui non può non avere rispondenza (cfr. E. Ansermet, op. cit. pg. 41 e segg). Questa accettabile definizione, che determina altresì lo sviluppo logico e complesso del discorso musicale, trova preciso riscontro nella struttura « musicale » del montaggio polifonico di S.M. Eisenstein, evidente quando nel film sonoro movimento della musica (non dimentichiamo però la sua funzione subordinata) ed immagini si sviluppano correlativamente, secondo proprie analoghe leggi; ma evidente soprattutto nel film muto — Eisenstein prende ad esempio la processione de « La linea generale » — quando il progredire dell'azione secondo una serie multipla di linee può rispondere ad una successione di vari temi musicali che intrecciandosi ne sviluppano il principale fortemente drammatico, di frasi ricorrenti e di variazioni appena accennate (questo carattere musicale della sequenza nella suddetta disposizione è appena proposto, troppo lunga nei limiti del presente scritto una analisi particolareggiata):

1) La linea drammatica che cresce d'inquadratura in inquadratura.

2) La linea dei primi piani alternati che aumenta sempre più la sua intensità plastica.

3) La linea della crescente emotività rivelata dal drammatico contenuto dei primi piani.

4) La linea delle « voci » femminili (volti delle donne salmodianti).

5) La linea delle « voci » maschili (volti degli uomini salmodianti).

6) La linea dei fedeli che si inginocchiano al passaggio delle icone (in crescendo). Questa corrente muove una più larga controcorrente costituita dal tema principale dei portatori delle icone, delle croci e degli stendardi.

7) La linea dei fedeli prostrati a terra che collega le due correnti del movimento generale della sequenza « dal cielo alla polvere »; dalla sommità degli stendardi e delle croci scintillanti contro il cielo alle figure prostrate con la fronte nella polvere. Il motivo era stato preannunciato, dall'inizio della sequenza, con un'inquadratura « chiave »: « una rapida panoramica dalla croce del campanile risplendente nel cielo alla base della chiesa dove incomincia a muoversi la processione » (S. M. Eisenstein: Tecnica del cinema. Einaudi, 1950; pg. 74). In questo caso la possibilità di relazioni intercorrenti, enunciata sul piano teorico, tra il significato della musica e quello del cinema si traduce immediatamente in una proposizione critica per determinare, proprio nel rigore di termini e di valori musicali, un

esempio pratico di sequenza cinematografica. Si vorrebbe anche di sfuggita accennare ad un'altra possibile relazione: S. M. Eisenstein parla di linee « interdipendenti che si svolgono ciascuna per proprio conto a dare unità alla sequenza », poi ne descrive diffusamente la funzione, non a sproposito verrebbe un accostamento al valore della linea — « ...puri valori di movimento, astratti, sciolti dal rapporto con qualsiasi rappresentazione » — a cui accenna B. Berenson a proposito della « Nascita di Venere » del Botticelli (cfr. con la scritto « Appunti per uno studio sistematico sui valori della critica d'arte nella critica cinematografica » - Rivista del cinema italiano, a. III n. 5-6). I rapporti tra l'espressione musicale e quella cinematografica per lo stesso regista russo non si risolvono soltanto casualmente in sede pratica, ma sono organizzati, si coordinano perché deve operarsi una « saldatura » tra la « struttura tonale della musica, i suoi temi, i suoi tempi, il suo ritmo, ecc. » — come nella sequenza della battaglia in « Alexandr Nevskij » — e la « tonalità del cielo, annuvolato o sereno », « l'andatura accelerata dei cavalieri », « l'alternato gioco di inquadratura dai russi ai cavalieri, dei volti in primo piano e dei campi totali ». Nella « fisionomia » della sequenza cioè, un costante equilibrio (che può corrispondere in parte al « sentimento » della musica) deve determinare le caratteristiche che la compongono e la « sensazione generale » — « fattore decisivo poiché è direttamente collegato alla percezione figurativa sia della musica che delle immagini » — da essa suscitata.

La formula, spoglia dei problemi atti ad arricchire il significato, che definisce la musica come espressione non può proporsi così puramente e semplicemente a definire altresì il senso del film, se non altro perché il fatto filmico come fatto artistico in generale — e dovremo appunto perciò considerare subito la problematica che sempre si accompagna anche all'esperienza musicale — sollecita una distinzione comprensivamente più vasta, tuttavia non nel senso di una discriminazione fra le arti — sarebbe assurdo — quanto piuttosto di un'accentuazione, nell'un caso o nell'altro, di aspetti comuni è diversi. Infatti, in quanto l'arte è intesa come conoscenza (« L'attività artistica è conoscitiva di per sé stessa. Ci fa conoscere qualcosa della realtà ch'essa soltanto sa farci conoscere e che le altre attività conoscitive non possono farci conoscere. Essa non traduce in forme d'arte le stesse cose che ci dà la filosofia o la politica ». E. Vittorini: L'artiste doit-il s'engager? in Scrittori vari ecc.; pg. 165), essendo questo suo valore conoscitivo strettamente legato al valore d'espressione, una forma d'arte — la pagina musicale — nel suo sviluppo potrà accentuare il carattere espressivo, ed un'altra — il cinema — potrà rivelare nella successione delle immagini un valore eminentemente conoscitivo. Espressione e conoscenza poi, elementi inscindibili del fenomeno artistico, attraverso il sentimento si risolvono nella comunicazione, il momento di sintesi nell'opera d'arte che ne determina la validità e l'unità, il contemplatore conquistandone il significato per arricchire

ogni altra sua esperienza. Ma spesso nel fatto filmico avviene che il momento della comunicazione presupponga soltanto la conoscenza limitata ad elementi, scientifici o politici ad esempio, che riproducono i dati esatti di una realtà — artistica o meno — preesistente: mancando allora l'equilibrio tra conoscenza ed espressione, il film come semplice comunicazione si risolve in propaganda, documentario didattico, conferenza cinematografica.

Le affinità del linguaggio musicale e cinematografico si risolvono dunque nell'espressione e nella conoscenza ed attraverso il sentimento nella comunicazione; tuttavia questi nessi logici che continuamente a loro volta mettono in rapporto i due piani paralleli del processo creativo dell'artista e quello della progressiva materializzazione dell'opera d'arte per dar frutto hanno bisogno di un terreno comune, il tempo: il tempo inteso come « storia,... vita spirituale concreta » (Ragghianti), poiché — afferma M. Mila (op. cit. pg. 71) — « ...il tempo diventa reale quando viene, per così dire, riempito dalla nostra esperienza interiore, dai fatti spirituali ed affettivi che costituiscono, nella loro stratificazione accumulata, la nostra coscienza. In questo caso possiamo designare il tempo col termine bergsoniano di « durata », che è caratterizzata dalla conservazione del passato nel presente ». Ne discende immediatamente che la dualità tempo-spazio (il concetto di durata temporale implica automaticamente uno sviluppo spaziale dell'arte) possa determinare la propria validità solo quando la qualità originale dell'espressione artistica è conclusa nella eterna misura umana, attraverso l'esperienza soggettiva della traiettoria melodica tracciata dal suono nel fatto musicale e del movimento, dell'azione, delle immagini nel fatto cinematografico.

Non vorremmo a questo punto che le nostre considerazioni venissero male interpretate: a prescindere dalla loro validità, non abbiamo inteso costruire un inutile filosofema servendoci dell'altrui esperienza razionale, abbiamo voluto soltanto fermare un'idea — come la ricerca intorno ai rapporti tra cinema e musica potesse farsi elemento di analisi — e tentar di seguire un metodo per chiarire alcuni aspetti di un problema, gli elementi del quale fossero fertile apporto per la ricerca critica. E pur sono semplici appunti; basti pensare su quali problemi, quì trascurati, tale rapporto potesse ancora metter luce: le forme sceniche della musica, melodramma e danza; spettacolo, musica teatro cinema (un esempio solo: variazioni di B. Britten su tema di H. Purcell costituirono la materia sonora per un documentario sulla struttura e sulla funzione dell'orchestra, a sua volta il documentario diede l'idea per un balletto con la stessa musica, realizzato dal « New York City Ballet »). Infatti evidentemente ci siamo sempre riferiti soltanto alla musica strumentale. Né ben chiari forse sono i risultati critici, proponendosi queste considerazioni esserne semplice premessa; semplice chiosa marginale quindi su di una pagina ancora da scrivere.

Giuseppe Vetrano

L'estate poetica della piccola Kerstyn

« Ha ballato una sola estate » (Hon dansade en sommar, 1951) di Arne Mattson, è un itinerario sentimentale meditato, sottile, dall'accesa sensibilità, dal vivo tessuto psicologico; una opera profondamente suggestiva per la freschezza e l'incanto dell'amore giovanile che vi è cantato, per la malinconica nostalgia della rievocazione, per la tristezza poetica presente in ogni sfumatura. Soltanto esaminandola minutamente, nel procedere doloroso del racconto — quasi un'agonia del cuore —, è possibile ravvisare la molteplicità di vibrazioni, la finezza dei particolari sentimentali, la dolorosa melodia di questo capolavoro.

Il film si apre con un tratto che ricorda « Le diable au corps »: come Francois nell'opera di Claude Autant-Lara, così qui Jhoann s'incammina, assorto in una fissità dolorosa, al funerale dell'amata. Inizia il racconto con una sinfonia lenta di grigi piovosi, in un'atmosfera fredda e nubilosa, dalla luce scarsa e disuguale: è presente qui il tema dell'« inverno » che si contrappone a quello dell'« estate », i due motivi su cui è orchestrata la vicenda di Kerstyn. Si nota in questa sequenza un effetto sonoro singolare: il cigolio del cancello del cimitero, un rumore lamentoso, straziante, che commenta efficacemente lo stato d'animo sconvolto del giovane (1).

Johann non resiste nel cimitero, di fronte a quella folla muta che lo osserva con pietà, e fugge; fugge attraverso la campagna fino al canneto del fiume, dove si vedevano lui e Kerstyn. Con questa visione di siepi, di acque, di canne, di luci del tramonto, la natura comincia a giocare il suo ruolo di protagonista: una natura nella cui tragica malinconia è trascritta la malinconia tragica e dolorosa del ragazzo che ha perduto il suo amore. Si potrebbe dire con il Russo: « Qui cogliamo quella che è la caratteristica del paesaggio moderno: paesaggio umano, paesaggio che è una rifrazione

(1) Il film è ricco di esempi di sonoro usato in funzione psicologica: si veda la parlata concitata e grottesca dell'aspirante attrice; i soffi di vento che annunciano il temporale; i ballabili di Johann.

del sentimento dell'uomo che vi respira, paesaggio, direi, antropocentrico, non semplice commento, cornice, il paesaggio fisiocentrico proprio di tanta letteratura e arte del Rinascimento » (2).

A questo punto comincia la rievocazione; il regista, come Autant-Lara, si vale del racconto retrospettivo che qui, comunque, ha una sua precisa giustificazione narrativa: ogni momento, ogni sfumatura della storia si colora del tono doloroso, tragico del volto di Johann e della natura dell'inizio. Johann rammenta il primo giorno delle sue vacanze in campagna allorché, mentre parlava con lo zio fattore, s'accorse ad un tratto della presenza di una fanciulla piccola, timorosa, dagli occhi splendenti, seminascosta in un angolo della casa, che lo salutò sommessamente. Entra cosí in scena, con toni smorzati e sommessi, in sordina, Kerstyn: appare evidente fin dalle prime battute il motivo della sua semplicità, della sua reticenza malinconica. Avverti la intima commozione dell'artista nel presentare il personaggio; quel rimanere nascosta, schiva, quell'abbassare con trepida modestia gli occhi bellissimi, è un tratto delicatissimo che ne dipinge tutto l'incanto della pudicizia virginale.

Johann e Kerstyn si vedono sempre più spesso, vanno assieme nei campi, non passano giorno senza stare in compagnia. Si diffonde nel racconto una atmosfera d'idillio: gaie risate, giochi, tramonti bellissimi dalle luci rosa e violette, canti accorati. Ma non è un idillio fatto di gioia sensuale o di stordimento: lo domina una nota di sottile tristezza, in cui affiora un senso cristiano, provvidenziale della vita, una nota commossa che vibra nelle parole della canzone di Kerstyn:

Una gran pace regna nel mio cuore
nelle mani del nostro padre celeste
riposa il mio destino.
Che cosa dovrei temere?
Io sono una sua creatura.
Egli è il signore di tutte le cose
e a ciascuno di noi dispensa gioia e felicità.

Canzone bellissima, animata dal soffio di una fede semplice, la fede di un'anima umile e malinconica: questa nota della fede svincolata da ogni formalismo ed esteriorità è, con quella dell'amore, la più profonda dell'opera. Si delinea così sempre più compiutamente la figura di Kerstyn: la sua purezza e innocenza, il suo sogno di felicità, la sua pace nella volontà di Dio. Una figura sublime che riempie tutto il racconto della sua luce

La simpatia tra i due giovani aumenta, sta divenendo amore; e l'artista annota molto finemente le reazioni, gli slanci, i moti, la schermaglia

(2) Luigi Russo. Commento critico ai « Promessi Sposi ». La Nuova Italia, Firenze 1948, p. 374.

che ne deriva. E' colto qui il senso degli amori giovanili, quella continua rivelazione e scoperta di sentimenti fin allora ignorati, quello svelarsi di pieghe inesplorate dell'animo, l'incanto sognante ed estatico che si risolve sempre in un accrescimento spirituale. Si veda l'incontro al ballo: il visetto imbronciato di lei perché ha visto il ragazzo danzare con un'altra, l'impaccio manifesto nelle loro parole, la reticenza di Kerstyn a ballare con Johann, ed il divieto di accompagnarla a casa; in ogni gesto e movimento si rivela, in un susseguirsi di tratti delicatissimi, la sua pudicizia incantevole.

A questo punto s'inserisce nell'economia del racconto una figura che è nelle tradizione del romanzo nordico: l'idiota. Questo personaggio, mezzo ebete mezzo pazzo, simboleggia il destino che s'accanisce contro la felicità dei due giovani: egli li insegue con occhi freddi e crudeli e pronunzia oscure maledizioni. Ma il simbolo non è per nulla sciolto nella vivezza della rappresentazione artistica; e l'idiota rimane il punto più debole della storia, un idolo polemico senza alcuna consistenza drammatica.

Ben più concreto il riferimento dell'ambiente paesano ostile all'innocente amore dei due. L'idillio è ostacolato fin dal suo nascere dalla grettezza della società del luogo chiusa nei suoi pregiudizi: il pastore, la famiglia Frederick, i pettegoli. C'è una punta di infinita tristezza e di ribellione nelle notazioni efficacissime con cui l'artista stigmatizza l'egoismo crudele di questa gente, la loro odiosa bassezza morale; vien da pensare all'ambiente puritano della « Scarlet Letter » di Hawthorne. La rappresentazione artistica di questo mondo volgare, è compiuta: tutto il livore, la rabbia, la maldicenza di esso sono rivelati in tratti di un realismo serrato. Contro tutto ciò ecco levarsi, in contrapposizione, la splendida figura della piccola Kerstyn. Tutto s'accanisce contro di lei: ed eccola trasformarsi, da debole creatura indifesa divenire una eroina, una donna che lotta, che difende disperatamente il suo amore, che per quelle due parole — « Ti amo » — rovescerebbe il mondo. C'è anche in Kerstyn il motivo delle grandi donne della poesia moderna, la ribellione, lo slancio disperato, la forza indomita in lotta per il proprio amore. Da estatico ed idillico, il suo amore diviene tragico, è l'amore contrastato di Giulietta, di Margherita, di Elsalil. Ed al motivo incantevole della tenerezza fra i due giovani s'intreccia quello della protesta contro una società gretta, cristallizzata, nei suoi pregiudizi meschini: l'accusa accorata di un artista di spirito liberale ad una condizione di vita che avvilisce la dignità umana.

Si son venuti delineando così i motivi ed i temi dell'opera; ed ecco l'apertura improvvisa di un frammento poeticissimo. Le coppie ballano nella calda sera estiva profumata: c'è in quella natura gioiosa il senso di una felicità sconfinata, illimitata, il quadro vibra d'una luce intensa e tenera, si respira gioia ed amore. Pare strano quasi che un artista nordico abbia saputo esprimere così felicemente una esplosione vitale, uno slancio ed un calore amorosi che fan pensare a certe feste di canti, di musica, di passione

delle popolazioni del Sud. Ricordiamo pochi momenti di opere d'arte in cui la frenesia vitale si esprima su un piano così alto come in questa sequenza del ballo di « Hon dansade en sommar ».

Ma anche qui finisce col predominare la nota melanconica: c'è qualcosa che impedisce a quell'amore di essere luminoso, senza nubi. Un velo di tristezza lo offusca: è il tema sempre ricorrente del destino, dell'inverno, della morte. Su di esso è imperniata la canzone di Johann:

« Mio dolce amore,
ti porterò tre rose
che ho colto
in un giardino incantato.
Una è bianca, una è rossa
e una non ha colore.
Quest'ultima fiorisce solo quando il donatore è morto
ma allora resta sempre fresca e profumata ».

Ed alla domanda di Kerstyn: « Di che fiore parli? », risponde « Del fiore del ricordo... è tutto ciò che resta quando la persona amata è lontana ». Nostalgia e ricordo sono i motivi di questo dialogo: affiora il tema dell'estate tanto breve, dell'inverno ch'è cosí freddo e s'avvicina e cancella i sogni della bella stagione.

Su tutto, comunque, è sempre presente l'incanto dell'amore ch'è sorto e reclama i suoi diritti: in riva al fiume dalle mille fosforescenze luminose Johann e Kerstyn si giurano l'amore eterno. Siamo lontani dalle ipocrisie, dalle falsità, dagli arcadismi hollywoodiani. Il « Ti amo » dei due giovani svedesi è una totale rivelazione umana, uno schiudersi del mondo ai loro desideri, un trionfo della vita. Amore, forza dominante dell'universo: questa è l'idea del poeta, che la rivela nell'estasi della calda natura serotina, negli sguardi appassionati, nelle parole dei due. L'uomo che ama è al centro dell'universo per Mattson come lo fu per Dreyer e per Stiller. Alla base di tutta l'arte nordica è la glorificazione e mitizzazione dell'amore. Ma qui c'è qualcosa di più, oltre all'amore: il senso religioso del destino, di Dio. Torna ad echeggiare il motivo della canzone di Kerstyn — « Una gran pace regna nel mio cuore... » — e quello della fede schietta contrapposta all'ipocrisia. L'episodio della gelosia e del broncio di Kerstyn per la yenuta delle compagne di Johann dalla città, arricchisce di sfumature la descrizione dell'amore giovanile. I litigi passeggeri, le rapide conciliazioni, le tempeste e le quieti, le gelosie sono la condizione naturale degli amori giovanili, dei sentimenti appena schiusi e rivelatisi: ed il dialogo di riconcialiazione tra i due innamorati è un piccolo capolavoro di finezza psicologica che ci dà la misura della sensibilità dell'artista.

Incontriamo poi un'altra sequenza mirabile: il dialogo del fiordaliso. Anche qui una natura stato d'animo, riflesso dei sentimenti che i pro-

tagonisti respirano: è sera, ai margini del bosco, sta per approssimarsi il temporale, forse l'ultimo temporale d'estate. Avverti un senso di tristezza infinita, la malinconia della natura e la malinconia degli uomini si fondono in un unico grigiore desolato; e Kerstyn osserva, con un velo di dolore nei bellissimi occhi, il fiore che ha tra le mani. « Guarda, è già appassito, povero fiordaliso... forse ho fatto male a coglierlo. Povero piccolo fiore, non ha vissuto che una sola estate, e l'estate è così breve! ». E' qui accentuata una simbologia cara all'arte nordica: il parallelismo tra il destino degli uomini e quello delle creature inanimate (ricorda le malinconiche considerazioni degli amanti del « Dies irae » sulla pianta che si curva pietosa verso la loro barca). E' bello il simbolo di Kerstyn; anch'ella, come il fiore, non vivrà che una sola estate; è il suo destino di donna romantica, chiudere il ciclo dell'esistenza allorché più questa pare arridere, come l'Ottilia delle « Affinità elettive » goethiane. Questa fatalità che sovrasta sulla fanciulla, congiunta col motivo della « sola estate », ritorna più volte. Quando Jhoann le sussurra ch'è ora di andarsene a dormire, ella risponde, lontana come se seguisse altri pensieri: « c'è l'inverno per dormire ».

Mentre i due giovani stanno per rientrare li sorprende il temporale: situazione non nuova, ma che pure conserva sempre una sua romantica suggestione. E d'un romanticismo disperato è tutto il colloquio nella stalla dove si rifugiano (« Vorrei che il temporale non finisse mai ». « Zitta, non parlar forte, potrebbero sentirti!... Cosa farebbero se ti trovassero qui? ». « Mi chiuderebbero in una prigione buia, dove tu non potresti raggiungermi! » « Scalerei le più alte montagne, abbatterei tutte le porte... »), mentre la scena dei loro abbracci ha quella assoluta sincerità sessuale, quella verità priva di reticenze, che sono caratteristiche del cinema nordico.
Riprende poi, il motivo dell'ostilità della gente, con un episodio fine, su cui però non insistiamo: il colloquio tra Johann e la cugina. Johann riesce a rivedere Kerstyn dopo molto tempo: i due giovani si ripetono con slancio i vecchi giuramenti. A Johann che le chiede se si vergogna a fare il bagno con lui nuda, ella risponde: « Di che dovrei vergognarmi? Tu fai parte di me stessa ormai ». Il motivo dell'amore che si eleva su tutto ed eleva tutto giustifica lo slancio della fanciulla. Quasi avverta l'arrivare dell'inverno e desideri allontanarne il gelo, Kerstyn offre il suo amore a Johann, in questa sequenza ch'è la vetta poetica del film. L'armonia dei corpi nudi muoventesi nell'acque fosforescenti, una nudità dalla purezza e dall'innocenza classiche, il primissimo piano dei volti che si uniscono nel bacio mentr'ella sussurra: « Johann, non dimenticarmi », sono le voci di questa lirica, di questo « lied » soffuso di nostalgia e di struggimento amoroso. Dei sentimenti umani l'amore è certo il più misterioso e profondo; e l'artista di « Hon dansade en sommar » ha saputo svelarne l'incanto primigenio, il suo coincidere con la vicenda della natura, la sua purezza.

L'amore di Kerstyn dura una sola estate; ed ella muore, in una sequen-

za che vibra di accenti commossi. Muore in seno alla natura, come aveva amato; rimpiangendo che l'estate sia finita. « Oh, come fa freddo! Sembra già inverno! Ma l'estate non è ancora finita, vero? » C'è qui tutta la poesia di queste morti giovanili e dell'amore distrutto. E' la fine; Jhoann piange la sua Kerstyn, mentre una lunga carrellata discopre il canneto dov'essi s'erano uniti, e gli ritornano alla mente le parole di lei (3): « Johann sono io il tuo primo amore... Tu volevi aiutarmi a vivere... ad essere felice... Ora sono io che aiuto te... Devi vivere Johann, ma ricordati sempre di me, di Kerstyn... del tuo primo amore ».

Ha vissuto una sola estate, la piccola Kerstyn: ma un'estate che rimarrà indimenticabile nella nostra memoria poetica.

Guido Gerosa

(3) In questo finale il movimento di macchina e l'asincronismo hanno una precisa funzione, in quanto suggeriscono lo stato d'animo del protagonista; si pensi al finale di « Ciapaiev ».

NOTE

Fascino e pericoli di « Crin Blanc »

In un esperimento condotto in Francia durante sei mesi, circa 1500 *fanciulli appartenenti a* 40 *scuole comunali parigine* (*divisi per sesso e per gruppi di età dai* 7 *ai* 9 *anni e dai* 10 *ai* 12 *anni*)*hanno espresso il loro giudizio su* 50 *film, senza alcuna interferenza degli adulti. I film sono stati selezionati una prima volta dagli organizzatori dell'esperimento, quindi hanno avuto tre successive selezioni da parte dei fanciulli.*

Dagli scarsi risultati che si è potuto conoscere non è però possibile trarre delle conclusioni d'ordine generale, come sarebbe utile per indagare sui vari aspetti del problema del film per i ragazzi (1). *D'altronde ritengo che anche conoscendo notizie più precise sulla rilevazione effettuata, sia pur sempre pressoché impossibile ricavare alcunché di attendibile. E sia per l'esiguità dei dati stessi* (1500 *giudicanti, dei quali soli* 500 *hanno formato la giurìa della prova finale*); *sia perché avendo sottoposto i film al giudizio dei fanciulli studenti, e di una grande metropoli qual'è Parigi, già in partenza è stata operata una selezione dei soggetti.* (*Comunque, l'esperimento risulta sempre interessante ed ha una particolare importanza per tutti gli accertamenti che è stato possibile eseguire mediante conversazioni con i ragazzi, sviluppo di temi e di disegni, controlli effettuati durante le proiezioni per mezzo di fotografie a raggi infrarossi, registrazioni delle reazioni del pubblico, etc. Sui risultati dei quali, saranno probabilmente fatte delle relazioni dopo che sarà stato esaminato il copioso materiale raccolto*).

Si può tuttavia notare come, degli undici film che figurano nella graduatoria, due hanno avuto l'approvazione in comune dei maschi dei due gruppi di età: Crin Blanc (*Francia*) *e* Competizione sportiva nella foresta (*disegni animati, Ungheria*); *e due delle femmine ugualmente dei due*

(1) Non si conosce, di fatti, in base a quali criteri sono stati selezionati, su un complesso di circa 90 film presentati, i 50 che son serviti all'esperimento, e se gli stessi costituivano nel loro assieme una gamma abbastanza vasta entro cui i fanciulli potessero sufficientemente spaziare per la loro scelta. Come non si conosce la distribuzione dei voti ottenuti da ogni film, né la composizione numerica di ogni gruppo giudicante.

gruppi di età: Chuk e Chek (*U.R.S.S.*) *e* Il piccolo gatto disubbidiente (*disegni animati, U.R.S.S.*). *Per la precisione,* Crin blanc *e* Chuk e Chek *sono in testa alla graduatoria stabilita da ognuno dei quattro gruppi, rispettivamente per i maschi e per le femmine.*

Ma, a prescindere da ogni altra questione, secondo quanto ho detto innanzi, mi preme di prendere lo spunto da questa coincidenza che mi ha permesso di controllare l'esattezza di un dubbio, per esporre, in conseguenza, qualche considerazione sui due film, magari ponendola per quanto mi è possibile in correlazione con i risultati di cui sopra.

Innanzi tutto, ritengo sintomatico che un film come Crin blanc *abbia avuto i voti di tutti i maschi (da 7 a 12 anni). Ciò, oltre a costituire un riconoscimento per un film — che nonostante quanto io possa dirne qui appresso per ragioni assolutamente pratiche è un lavoro notevole — rivela che le preferenze dei maschi si sono convogliate verso un tema, il quale mi aveva lasciato abbastanza perplesso sin da quando ho visto* Crin blanc *e ancor prima che avessi conosciuto i risultati dell'esperimento francese.*

Per chi non lo avesse visto (è stato distribuito nella stagione scorsa in abbinamento con Notorius), *più che sunteggiarne la pur tenue trama, credo opportuno riportare integralmente ciò che di esso è stato scritto nell'opuscolo stampato a cura del Service Cinématographique du Ministère de l'Agriculture, in occasione del Festival Internazionale del Film Agricolo (Roma, ottobre* 1953).

« C'era una volta nella Camargue un giovane pescatore dal nome Folco e un cavallo selvaggio chiamato Criniera bianca. Folco viveva con il nonno e il fratellino in una povera capanna in riva al mare. Criniera bianca era il capo di tanti cavalli selvaggi che popolavano quel vasto paese di erba e di acqua. Un giorno Folco riuscì a montare Criniera bianca: ma disparve con il cavallo nel mare per risparmiargli le frustate dei " guardiani " ».

Obiettivamente, non si può disconoscere la bellezza del film in esame; Lamorisse ha saputo rendere un aspetto insolito di una selvaggia regione della Francia e le passioni che ivi possono essere suscitate, con immagini nitide e suadenti di grande evidenza plastica. Ma proprio in tal modo di porgere sta la pericolosità del film; proprio nel fascino esercitato dagli elementi sentimentali posseduti da Crin blanc, *sta la perniciosità che ho rilevato, e specie nel finale, così irrazionale, così sterilmente eroico, che pare dettato da impulsi istintivi anziché da un sentimento positivo.*

Effettivamente, Lamorisse ha colto nel vivo quando ci mostra l'atteggiamento del fratellino del protagonista di fronte alla tartaruga. Si noti com'egli è tentennante tra il desiderio di toccare l'animale e il timore di esso, e come dopo essere riuscito a sfiorarne appena appena con un ditino il guscio, ritrae la mano di scatto quasi si fosse scottato. Così il regista ha

colto nel vivo per tutto ciò che riguarda la passione di Folco per Criniera bianca. Chi è, difatti, che da fanciullo non ha desiderato di possedere un animale? E' logico e conseguente, quindi, che il giovane protagonista del film, nato e cresciuto in quella landa selvaggia, nel quotidiano contatto con la natura, si senta trasportato verso il superbo capo branco che nessuno riesce a domare. Ma... C'è un ma di non indifferente rilevanza.

A cosa porta questa passione? quali risultati concreti raggiunge il ragazzo?

E' evidente che era da scartare un finale di facile ed ovvia confezione, per cui, credo, si è arrivati alla conclusione che Folco, dopo una sfrenata cavalcata descritta magistralmente, si lancia in mare guidato dall'indomito Criniera bianca, il quale lo strasporta verso « un paese dove uomini e cavalli possono vivere assieme e in pace ». (Non son queste le precise parole, ma la sostanza è la stessa).

Il tono di fiaba che il racconto di Lamorisse assume più con il commento apposto alle ultime inquadrature, che con queste stesse, può far pensare ad una giusta preoccupazione sorta a causa della tragica fine del film. Probabilmente, gli si è voluta dare una fantastica atmosfera, quasi per ammorbidire i contorni di quella che può definirsi una tragedia romantica. E a confermare questa ipotesi contribuisce anche la presentazione fattane nell'opuscolo avanti ricordato, e che ho di proposito integralmente riportata. D'altra parte, se così non fosse, non si spiegherebbe perché Crin blanc, *dopo un impianto così realistico come quello che gli è stato dato all'inizio, sia stato portato su un piano di fiaba che non aumenta di certo il vivo e forte senso poetico che da esso subito promana.*

Non a caso ho parlato di romanticismo, riferendomi al finale; il Lamorisse citato come un animalista e un realizzatore di film adatti alla infanzia nel campo del documentario francese, ci presenta il protagonista come un individuo allo stato quasi primordiale. Adempiute le funzioni vitali, tuttavia i suoi sensi non sono ottusi per ciò che lo circonda: egli viene colpito dalla bellezza del superbo Criniera bianca e subito si fa strada nel suo animo il prepotente desiderio di riuscire a domarlo. Ma il cavallo non s'è lasciato domare dagli uomini, né lo domerà Folco con il sistema di quelli: solo con la dolcezza, solo con la confidenza fra l'animale e il ragazzo, questi sotto gli occhi degli esterefatti butteri del luogo — cavalcherà Criniera bianca. Tale comprensione, che istintivamente l'individuo apprende dal cavallo, non viene però portata sul piano razionale. Tutto ciò non viene inquadrato secondo quella ch'è la vita pratica d'ogni giorno, che ci impone rinunce d'ordine ideale, ma conduce l'individuo verso il sacrificio supremo, verso l'annullamento totale di pretto sapore romantico.

In base a ciò, dunque, Crin blanc *non è un film per ragazzi e non sorprende che ai ragazzi sia piaciuto al posto di qualche altro. Anzi quasi sicuramente è proprio per questo che a loro piace.*

E' stato preferito soltanto dai fanciulli dei due gruppi di età di sesso maschile, e nemmeno ciò sorprende. L'eccezionalità dell'ambiente in cui si svolge la vicenda, e la vicenda stessa non meno eccezionale, non possono non colpire favorevolmente il fanciullo, specie quello di città costretto ad una vita senza emozioni, al di fuori del contatto diretto con la natura. E d'altra parte il differenziamento fra i giudizi degli individui di sesso maschile e quelli dell'altro sta a sostenere l'ipotesi avanzata. Anche se gli individui di sesso femminile son portati verso storie romanzate, è indiscutibile che in queste non apprezzano soggetti che portano il segno di una fantasia sul tipo di quella che si riscontra in Crin blanc. *Il loro senso pratico glieli fa rifiutare. (Si dà il caso dei disegni animati, i quali da parte femminile vengono definiti non reali, perché i personaggi che ivi appaiono non trovano una adeguata possibilità di catalogazione* (2)). *Al contrario di quanto avviene per gli individui di sesso maschile, che accettano elementi eccezionali poiché essi soddisfano gli impulsi aggressivi e il desiderio di avventura, che altrimenti non troverebbe soddisfazione.*

In Chuk e Chek, *segnalato dalle fanciulle, difatti, la vicenda pur portandoci alle soglie del Circolo Polare Artico, non ha quel carattere di eccezionalità così spiccato che possiede* Crin blanc. *Alla base del film sovietico sta una marachella combinata da due graziosi bimbetti, i quali fan sì che un lungo viaggio da doversi rimandare,venga effettuato immediatamente.* Chuk e Chek *è più riposante, in un certo senso, più familiare, normale, alla portata di tutte le menti. E' alieno da ogni cosa d'insolito, salvo la visione dell'ambiente polare e l'apparizione di qualche animale di quelle regioni. Direi, anzi, che proprio portandoci al Circolo Artico esso non desta quell'interesse che, invece, suscita l'ambiente in cui si svolge la storia di* Crin blanc; *proprio conducendoci troppo lontano dai luoghi più o meno alla nostra portata, sorprende in minor misura di quello che ci mostra altri luoghi che, può dirsi benissimo, non sospettavamo fosse possibile trovare tanto a noi vicini ma pur così eccezionali.*

Di qui l'opinione che l'individuo di sesso femminile, in genere, è più disposto ad accettare una carattere di non eccezionalità in una vicenda che implica una certa qual partecipazione.

Crin blanc *avrebbe potuto essere un buon film per ragazzi; ma non lo è a causa del tono negativo del finale e del risultato cui conduce una sterile passione, una passione che non può non sfociare nella tragedia. Un finale quale quello del film in questione, specie dopo la bellezza delle immagini che lo precedono (la spazialità delle inquadrature dell'ambiente, la*

(2) Chi volesse farmi rilevare che però le femmine si son trovate unanimemente d'accordo anche su un disegno animato (*Il piccolo gatto disubbidiente*) potrei rispondere che ciò non costituisce un elemento valido per sminuire le mie argomentazioni, poiché nel caso particolare trattasi comunque di soggetti più che giovani (7-12 anni).

vita animale con la lotta per la successione al posto di capo branco, l'avventura di Folco con la sua dolce vittoria sul cavallo indomito), porta inevitabilmente alla esaltazione dell'azione senza uno scopo preciso, sotto la forza di un impulso che non trova giustificazione alcuna nemmeno sotto l'aspetto di istinto, quale ad esempio potrebbe essere l'istinto vitale.

Vorrei notare, per inciso, che non potendo dare, in coscienza, una esatta spiegazione del finale di questo film ad un mio figliuolo decenne, non ho esitato a ricorrere — pur comprendendo di togliere così tutto il valore poetico da esso posseduto — alla tesi di una fatale disgrazia, per l'imprudenza di Folco nel voler montare un cavallo selvaggio.

Ed è deprecabile che anche sotto il segno della eccezionalità, non si sia tenuto conto di una esigenza di tale importanza. Nel suo film — ch'è d'altronde di una purezza e di un tono veramente poetici — Lamorisse avrebbe potuto ovviare a quel finale negativo? Non lo si può sapere; l'ispirazione è stata quella ch'è stata mi si potrebbe obiettare. Ma, anche dato e non concesso che nulla v'è che non sia stato predisposto, si sarebbe potuta evitare quell'atmosfera da tardo, tardissimo romanticismo e concludere positivamente tenendo presenti due obiettivi: la partenza realistica del film e la sua destinazione — secondo quanto sembra — ad un pubblico di giovanissimi.

Tanto più si doveva sperare in tal senso, in quanto la trama di Crin blanc *è improntata ad un vivo senso realistico e ad uno spettatore sprovveduto la conclusione del film può perciò apparire altrettanto realistica, mentre in effetti non lo è. Si consideri, difatti, come il fanciullo è esposto alla influenza degli elementi sentimentali, in ispecie se esercitata a quel modo, che non concede possibilità alcuna di spiegazione logica; ed inoltre si tenga presente la facilità con la quale la sua mente assorbe indifferentemente tutto ciò che l'adulto, al contrario, può trasferire dal piano della retorica, e dal piano fantastico, all'esame concreto e razionale, ovvero al piano della realtà.*

Bruno Crescenzi

Le due vie

E' chiara, nota, accettata l'intrinseca preoccupazione di Giuseppe De Santis, di voler sempre, coi suoi film, rientrare naturalmente *nella precisa* catalogazione *del « neorealismo » (solo con* Roma, ore 11 *egli è riuscito, in una certa parte, a superare codesto limite). E De Santis, poi, non è che l'alfiere di uno schematismo già più* nobilitato, *in un certo senso, in confronto a quello decisamente commerciale e artefatto del Leonviola di* Noi cannibali *o di certi Comencini e Lattuada o dei Matarazzo, Amoroso, ecc.*

E' altrettanto evidente come la insincera analisi che da alcune parti è portata ai film di De Sica trovi le sue ragioni prime, analogamente, proprio nella volontà di quei critici di inserire quell'Autore nella precisa tipizzazione del fenomeno. C'è infatti la tendenza sia ad avvalorare l'importanza e il significato di certe idee e di certe situazioni, *per giudicare quindi i suoi film in funzione di esse; sia, d'altra parte, ad abbattere quegli stessi lavori giudicandoli non pienamente soddisfacenti proprio in quei particolari, che sono invece, obbiettivamente, da un lato sostanziali e personalissimi e dall'altro del tutto fondamentali.*

De Santis — l'abbiamo accennato — commette il grave errore di ritenere il « neorealismo », dopo che una sorta di ingrediente spettacolare, *solo un comodo mezzo di divulgazione delle proprie ideologie allo stato più scoperto; qualcosa da dover* fare ad ogni costo, *uno schema entro cui quasi manieristicamente calare la propria esposizione secondo dati fissi da premettere e conseguenze altrettanto obbligate da far risaltare. (Sul suo stesso piano ideologico è assai più chiara e plausibile la posizione di Lizzani, il quale, in* Achtung! Banditi!, *nei limiti dei mezzi a propria disposizione, ha dato una interpretazione se non altro umana e naturale — almeno fino a un certo punto — dei suoi fatti e dei suoi personaggi). Ma, oltretutto anche proprio da cattivo marxista, egli non è mai riuscito del tutto e con chiarezza a condurre e ad esprimere esattamente le sue stesse intenzioni programmatiche; e si è perso nel fumetto al posto dell'inchiesta sulle risaie, e nelle belle statuine estetizzanti e d'appendice e nella freddissima cronaca più o meno artatamente ricostruita in altri casi. In realtà — in un'opinione che non è e non vuole essere una definizione, sempre piuttosto da tener lontana, ma solo un breve concetto di massima — il « neorealismo » vale piuttosto come un* modus vivendi, *un habitus da seguire — onestamente, soprattutto — nel considerare il* mondo, *alla luce dei fatti e dell'esperienza quotidiana, nel travagliato mondo del secolo* XX.

Le opere di De Sica pare quindi siano proprio considerate, in quel senso che abbiamo indicato, avendo ancora troppo presenti alla mente i film di De Santis, incorrendo, in tal modo, in un equivoco assai grave. Si dimentica infatti — come del resto troppo spesso accade — proprio un elemento essenziale di studio: di seguire l'autore sul piano che egli stesso si è scelto, *notando quindi nel loro giusto e fondamentale valore* la via medesima seguita nello sviluppo dell'opera, la precisa poetica del creatore, e il suo stesso habitus artistico.

Ricordiamo brevemente Umberto D., *a mo' di esempio. Il dramma della* solitudine *umana di un vecchio inizia proprio quando il personaggio fa parte di un* corteo: *intorno si urla, si agitano cartelli; egli stesso grida: ma l'espressione del suo viso è assente, chiusa, triste. E si nota immediatamente che Umberto non è come gli altri, nel corteo: è lì solo per essere con*

qualcuno, preoccupandosi di essere con qualcuno che lo aiuti e lo comprenda, anche se per questo non fa certo, egli stesso, molto. Dopo lo scioglimento della sfilata da parte della polizia, Umberto si avvicina ad alcuni uomini che erano con lui, e non bada ai discorsi che essi fanno contro gli organizzatori del corteo (!), *non si cura né di loro né degli agenti, ma desidera mettere bene in chiaro l'importanza e i motivi della sua richiesta di aumento*: « *con un aumento del venti per cento metteri a posto tutti i miei debiti* »; gli altri dicono di non avere debiti. *Lo stesso suo carattere, del resto* (*come più tardi quello dell'altro il quale — mendicante — vuota la sua sacchetta dando circa tremila lire per l'orologio, e rimettendosi ad accattare*), *non è certamente visto con troppa simpatia. Evidentemente, ancora, se De Sica avesse voluto realizzare un film dichiaratamente* su *particolari aspetti della vita dei pensionati, non avrebbe certo scelto nel suo* corteo *siffatti uomini* (*c'è anche l'altro che ricorre all'inganno per staccarsi da Umberto*); *o, perlomeno, li avrebbe contrappesati con altri maggiormente* ad hoc.

E' evidente che Umberto D. *è la storia di un personaggio*: *di un pensionato, di un vecchio funzionario che, dopo trenta anni di impiego al Ministero dei Lavori Pubblici, è stato « messo via come uno straccio usato »; un povero individuo che non riesce a vincere e a sopportare la pressione di un mondo esterno tanto mutato in poco tempo, un paria della vita contemporanea. Ma, anche se questa può essere la storia di molti pensionati, non è con questo assolutamente possibile dire — col film dinanzi agli occhi — che De Sica abbia* voluto *fare un film* pro *questa categoria, un film dichiaratamente,* aprioristicamente, a sfondo sociale.

Desideriamo innanzitutto sciogliere quest'equivoco, non perché il film potesse essere meno valido se — per assurdo, nel caso presente — non fosse stato tale. Ma perché una tale sbagliata interpretazione suppone condizioni che, nella personalità di De Sica, non possono assolutamente effettuarsi; e perché, nel medesimo tempo, si tratta dell'errore più facile in cui possa cadere uno spettatore poco attento o mal guidato, favorendo così un'opinione falsa non solo di quest'opera, ma, come abbiamo detto, di tutta la personalità del Regista. Infatti, sia ben chiaro, desideriamo solo — naturalmente senza alcun preconcetto nei riguardi di nulla e di nessuno — il rispetto dell'ispirazione dell'autore e della verità artistica delle cose.

(*L'eventuale obiezione, inoltre, che l'aver svolto in questo senso* Umberto D. *e gli altri film sia solo per De Sica un risultato dell'incapacità di fare un film* sociale, *e sia quindi un'altra prova del risultato di film* non riusciti *o addirittura* brutti, *non solo trascurerebbe, ma per di più non comprenderebbe affatto proprio il significato, l'indirizzo, il carattere sia delle opere che del loro Autore.* Umberto D. — *per tornare al nostro esempio — sarebbe infatti, in quel caso, fra l'altro, dovuto* terminare *con la*

sequenza del corteo: e chi infatti mosse al film proprio il rimprovero di non concludere in questo modo, ha dimostrato soltanto di desiderare un altro film, e, essendo in buona fede, appunto di non aver valutato gli elementi fondamentali dell'animo e della poetica desichiani).

Escludendo ovviamente buona parte di Stazione Termini, ma non i primissimi lavori, almeno come intrascurabili elementi di studio, vediamo infatti come in tutte le opere di De Sica sia prima assoluta ispiratrice, umana ed artistica la poesia. (Non ci riferiamo qui, naturalmente, ai risultati poi raggiunti e non stabiliamo una valutazione artistica dei film). La poesia, in De Sica, assume quindi — per contingenti occasioni di comune osservazione — temi di partenza certo anche attuali, motivati e sentiti, quali il problema dei disoccupati, dell'infanzia nel dopoguerra, dei pensionati: ma lo svolgimento è poi assolutamente fantastico, in senso personale, ed in esso non resta quasi nulla del richiamo sostanziale ad una vita reale. La storia viene svolta e narrata secondo puri ed istintivi sentimenti d'arte che non vogliono obbligatoriamente legarsi al loro motivo promotore, il quale è stato scelto dall'Autore solo seguendo l'istinto poetico che è alla base della sua personalità. E' poi, nel corso della realizzazione, che il film auspica naturalmente una soluzione artistica attraverso un'estrinsecazione in una opera d'arte o sulla via di tale realizzazione, che possa naturalmente assumere un pieno ed assoluto valore in tutto il campo umano.

Opere figurative, letterarie, musicali, infatti, — gli esempi non mancano certo — ebbero a loro tempo non poco significato nel campo politico; così — ed il paragone è solo apparentemente ardito — anche un'opera del De Sica (De Sica, come es., per il caso del nostro discorso) può certo assumere anche un pieno valore sociale, una volta entrata nel clima della risoluzione artistica.

Possiamo dire, in tal modo, che il tipico temperamento di questo Regista è di carattere, per intenderci, lirico - pratico. (E in questo senso è quindi compreso anche il significato sociale di Umberto D., in quanto significato risultante a posteriori, durante e dopo la realizzazione dell'opera, poiché opera di piena validità. E' dunque così che in Umberto D., ad es., si nota pure una netta impostazione di problemi umani, morali, sociali: v. l'intervento e la carica della «Celere»; i vecchi; i pensionati; Maria e i suoi due soldati della caserma di fronte, «quello alto di Napoli, quello basso di Firenze»: uno dei due l'ha messa incinta ormai da tre mesi: l'incoscienza degli uomini; le sequenze dell'ospedale, col vicino di letto di Umberto, furbo e profittatore adattato all'ambiente, e, nel medesimo tempo, con fatti di reale, attualissimo costume ecc.).

L'obiettivo e la funzione stessa delle opere di De Sica, del resto, non sono mai per una soluzione di particolari problemi o di particolari situazioni: una tale linea esula, come abbiamo detto, dal suo carattere e dal suo

stesso stile. In modo tale che in Sciuscià, *in* Ladri di biciclette, *e anche in* Umberto D. *e in* Miracolo a Milano, *per non citare che le opere più valide, la sua viene ad essere* soltanto una denuncia. *Ma se diciamo* soltanto, *si tenga purtuttavia presente che si tratta di una potente denuncia critica; e, soprattutto, che è intrinseco il fondamentale riconoscimento della grandezza e del significato spontaneamente drammatici delle situazioni e dei fatti presentati; con un implicito, riconoscibile giudizio morale, valido e compiuto, che è quanto mai importante. In breve, dunque, tutta la poetica di De Sica viene senz'altro compresa e studiata qualora si tenga presente quella sua linea d'ispirazione che abbiamo più sopra schematizzato, per motivi di comodo, col legame fra i termini* lirico *e* pratico; *e qualora si consideri che esiste una differenza sostanziale di ispirazione, di svolgimento, proprio fra di lui e quasi tutti gli altri più quotati registi del cosiddetto « neorealismo ». Infatti, ad es., l'altro nostro regista più grande, Luchino Visconti, ma soprattutto De Santis, e poi anche Lizzani e Germi (pur se quest'ultimo nella sua opera migliore è forse più vicino al De Sica, con cui, in linea di massima, sono probabilmente anche Castellani, Antonioni e da ultimo Pietrangeli), partono dichiartamente — per le loro intrinseche ed ugualmente importanti ragioni d'intimo sentimento, prima ancora che per una certa qualsiasi loro concezione ideologica — proprio da basi critiche precisamente ed indubbiamente* sociali. *E' poi, analogamente, nel corso delle loro rispettive realizzazioni, man mano che riescono ad avvicinarsi all'arte — raggiunta sempre dal Visconti, assai più spesso solo auspicata dagli altri — che avviene all'interno di quegli stessi film un processo uguale e contrario a quello che ha luogo nell'opera del De Sica. E' semplice, in tal modo, considerata l'altra nostra dimostrazione, invertire esattamente i termini: il significato poetico dell'opera ha così luogo ugualmente, ma* a posteriori *durante e dopo la realizzazione dell'opera poiché opera di piena validità, muovendo, alla stessa maniera, da motivi strettamente pratici; e, per simmetria col caso di De Sica, possiamo quindi citare il temperamento di questi altri autori, come un carattere pratico-lirico.*

Non ci intressa, qui, l'abbiamo detto, dire quale delle due vie sia la migliore, sia perché si tratta proprio di sentimenti e di decisioni del tutto interni *all'animo di ogni autore, sia perché ambedue, nei casi veramente validi e importanti e duraturi — come in De Sica e in Visconti — portano ugualmente ed analogamente all'opera d'arte, a quel traguardo in cui, com'è chiaro, si annulla ogni particolare, di qualsiasi genere, nella pienezza dello spirito puro, con* nuovo *totale valore, è logico in ogni campo, assolutamente.*

Qualora ognuno si tenga sempre alla preliminare ed essenziale analisi dell'ispirazione, del sentimento, dello stile stesso della realizzazione, gli equivoci e gli errori di valutazione vengono sempre ad essere assai limitati.

Si può così giungere ad un retto giudizio estetico, che è giudizio di quel principio primo a cui si deve sentire legato un artista, in quanto condizione indispensabile per sfociare infine nella poesia, tanto a priori *quanto* a posteriori: *tanto per quello spirito che abbiamo sinteticamente chiamato lirico-pratico, quanto per quello pratico-lirico. Perché, poi nella considerazione artistica, lontano da equivoci e da false interpretazioni, badiamo alla poesia, raggiunta o meno, la quale viene ad agire doppiamente sull'animo dell'osservatore: come fattore di godimento e come strumento di conoscenza e di studio. Troviamo così la possibilità di conoscere* intimamente *l'autore, più ancora che attraverso la sua stessa concezione* umana *ed ideologica; possiamo così comprendere, ancora, i sentimenti e i motivi principali della sua civiltà e della sua epoca, a lui indissolubilmente legati; e i moti del suo animo; ed arricchirci quindi di un validissimo, immenso patrimonio.*

Giacomo Gambetti

LETTERE AL DIRETTORE

Agli inglesi piace il neorealismo

L'autore di questa lettera è corrispondente a Roma di un grande giornale londinese. E' anche un collaboratore di « Film and Filming » una rivista di cultura cinematografica sulla quale scrive da lungo tempo in difesa del nostro neorealismo. Infatti nel numero corrente c'è un suo scritto su Zavattini che ha suscitato molto interesse in Inghilterra in margine al Festival anti-neorealista tenutosi a Londra in questi giorni.

Caro Direttore,

Dalla lettura dei giornali italiani degli ultimi dieci giorni sembrerebbe che di null'altro si sia parlato recentemente a Londra che di cinema italiano. Dopo aver letto la stampa inglese e ricevuto notizie da amici londinesi, io posso affermare che tutto ciò è piuttosto esagerato. Comunque si può dire che due aspetti della recente Settimana del Film Italiano a Londra hanno davvero esercitato una considerevole attenzione nella capitale inglese: il primo ha a che vedere con la nostra Regina che prima non si era mai intrattenuta così liberamente con personalità del mondo cinematografico e che diede un certo crisma di ufficialità alle manifestazioni colla sua presenza alla première e alla famosa cena all'Ambasciata Italiana dopo lo spettacolo. Il secondo aspetto che ha suscitato un interesse veramente eccezionale nella stampa britannica è stato la proiezione in sala privata, fuori del programma della Settimana organizzata dall'Unitalia, di « Umberto D. » di De Sica. Io non ricordo di aver letto delle lodi così unanimi e entusiastiche da parte della critica più seria e preparata da quando è apparso sugli schermi inglesi nel 1944 l'Enrico V di Olivier. Uno dei nostri migliori critici Dilys Powell, parlando degli altri films visti durante la Settimana in relazione con « Umberto D. » ha scritto: « Mentre su questi films buoni seppure non eccezionali

si concentravano tutte le luci, è stato trascurato un altro film italiano di una originalità, una verità e di una intensità di sentimento come raramente è dato vedere più di due volte in un decennio ». A proposito del fatto che il pubblico inglese sia stato finora privato della visione di questo film, il critico del liberale « News Chronicle » ha intitolato il suo articolo « Perché Sir Alexander ci nasconde Umberto D? »; perché sembrerebbe che il noto produttore Sir Alexander Korda abbia comprato i diritti del film due anni fa e non abbia dimostrato nessuna intenzione di distribuirlo in Inghilterra né di presentarlo nelle sale che generalmente proiettano i films continentali.

I critici meno informati hanno voluto subito supporre dalla visione di films come « Carosello Napoletano » e « Pane Amore e Fantasia », ambedue attualmente presentati in grandi cinema londinesi, che il cinema neorealista sia morto. « The Times », al contrario, in un lungo articolo, serio e ben informato, scrivendo del cinema italiano degli ultimi anni, ne ha voluto analizzare le cause della presente involuzione indicata nei films presenti. L'anonimo autore dell'articolo del « Times », ha compreso il significato e l'influenza che la Resistenza ha avuto sui registi italiani nel dopoguerra e ha rilevato quale causa principale del presente declino l'indebolimento di quella idealità politica e sociale che furono patrimonio dei giorni seguenti il periodo della Resistenza. Le idee di Zavattini che sono tenute così in poco conto dagli organizzatori di questa Settimana del Cinema Italiano erano certamente note all'autore dell'articolo perché scrivendo di « I Vitelloni » ha detto: « Qui c'è del realismo, però, come ha detto Zavattini, è un realismo filtrato, purificato che viene a noi attraverso vari passaggi». Soprattutto il «Times» ha rilevato l'influenza americana che fu notata nei films italiani presentati a Londra sebbene riconoscendo che questi rivelavano un gusto migliore degli analoghi films prodotti a Hollywood. Comunque non ha esitato ad aggiungere che i films visti erano probabilmente i migliori della corrente produzione commerciale. Se egli per esempio avesse visto « Ulisse » non sarebbe stato forse così indulgente nella sua conclusione: « E' stato curioso durante la settimana indovinare come l'influenza americana abbia esercitato un fascino fin troppo invadente su molti cineasti italiani. Malgrado che in questa settimana non ci sia stato nulla che possa reggere il confronto con « Umberto D », purtuttavia gli italiani rimangono degli artisti ».

E' stata la grande settimana per De Sica. Egli in un primo tempo aveva rifiutato di presentarsi semplicemente nelle vesti di *partner* della Lollobrigida ma accettò l'invito solo quando seppe che il suo « Umberto D » sarebbe stato proiettato. Oltre i consensi così calorosi della stampa per « Umberto D », De Sica ha avuto anche un simpatico riconoscimento della sua arte da parte della Regina Elisabetta. Infatti la Sovrana disse a De Sica che « Ladri di biciclette » era per Lei il miglior film italiano perché era così vero e reale, aggiungendo: «Detesto il cinema convenzionale». Que-

sta ultima battuta si riferisce senz'altro alla sua noia di dover vedere spesso molti films di genere retorico e convenzionale quali quelli che sono generalmente prescelti per le manifestazioni cinematografiche ufficiali per la Corte. Benché sarebbe ingiusto dire che « Carosello Napoletano » sia proprio del rituale cliché purtuttavia è certo che sarebbe risultato più gradita alla Regina la presentazione di un film « vero e reale » quale « Umberto D ».

Io riconosco che l'Unitalia è interessata nella diffusione commerciale del film italiano nel mondo e che film come « Umberto D » hanno un valore più come fatto di cultura che non come spettacolo, cosa che è stata notata anche dalla critica inglese. Malgrado a me sembra che un Ente governativo qual'è Unitalia dovrebbe mettere in giusto rilievo quelle che sono le più qual'è l'Unitalia dovrebbe mettere in giusto rilievo quelle che sono le più valide manifestazioni dell'arte cinematografica italiana che ha aperto la ufficiale è stato più volte affermato un cattivo servizio reso alla Patria quello di De Sica e Zavattini nel dipingere certi aspetti della realtà italiana; si può dire ora che l'ignorare films di valore universalmente riconosciuto quale « Umberto D », « Cronache di poveri amanti » e « Senso » sia realmente un pessimo servizio sia al cinema sia alla cultura italiana.

Poiché sarà di un certo interesse e di incoraggiamento per coloro che difendono il neo-realismo vorrei concludere col citare due commenti tipici su « Umberto D », il primo di Paul Rotha e il secondo del critico del New Statesman, il più diffuso settimanale politico-letterario inglese. Rotha, uno dei maestri del documentario inglese, ha scritto fra l'altro « con questo commovente film, De Sica e Zavattini ci danno il miglior aspetto del neo-realismo italiano e uno dei più grandi films di tutti i tempi, un'opera degna di stare alla pari dei migliori films di Chaplin, Stroheim, Griffith e dei registi sovietici ». Il critico del « New Statesman », dopo aver detto che « Umberto D » non era solo il miglior film che avesse mai visto ma il *solo* film, e dopo aver paragonato De Sica con Cecov, ha chiamato questo film « il trionfo del neo-realismo ». Questo è la più convincente risposta a coloro che avevano organizzato la settimana del film anti-neorealista.

Cordialmente.

John Francis Lane

Roma 12-11-1954

Il vistavision

Caro direttore,

lo sviluppo della grande battaglia « tecnica » continua con ritmo uniformemente accelerato. Dopo il *Cinerama*, la *Natural Vision* (tridimensionale), il *Cinemascope*, siamo giunti alfine alla *Vistavision*. Questo sistema,

presentato recentemente dalla Paramount ad un selezionato pubblico di esercenti, tecnici e critici della stampa americana e di quella estera, è interessante per diverse caratteristiche fondamentali, le quali sembrano destinate ad apportare un marcato mutamento in talune fasi tecniche dell'industria cinematografica.

Vistavision, per intendersi chiaramente, è un processo speciale mediante il quale un obbiettivo da presa cinematografico, munito di una lente, riprende l'azione su di un comune film di 35 millimetri. Si noti che il negativo viene impressionato orizzontale, guadagnando in tal modo un'ampiezza di visione di circa due volte e mezzo maggiore dei fotogrammi impressi mediante il normale sistema verticale. Il positivo viene quindi proiettato dall'apparecchio di proiezione fornito di un'altra lente. Mercè il sistema *Vistavision*, la visione si rivela assolutamente chiara e netta, senza le sfocature o slabbrature caratteristiche del *Cinerama* e *Cinemascope* ai lati dello schermo. Ciò è anche dovuto al fatto che mediante la *Vistavision*, la granulosità della pellicola acquista una particolare qualità pregiata la quale, in ultima analisi rappresenta uno degli « assets » più importanti del nuovo sistema. Di particolare importanza è il fatto che *Vistavision* può essere proiettato su qualunque schermo a base larga, senza necessariamente procedere a costose installazioni. Gli esercenti hanno seguito la proiezione di alcune sequenze trattate in base al *Vistavision* con particolare interesse e compiacimento. Dal canto nostro, riconosciamo che la qualità della fotografia è indubbiamente migliore ed è suscettibile di marcati sviluppi futuri. Il *Vistavision*, comunque, non possiede il suggestivo aspetto di profondità del *Cinerama* o del *Cinemascope*, dato che non si basa sullo schermo metallico curvo.Una fusione, un'efficace simbiosi fra questi tre sistemi sarà nondimeno in grado di apportare un sostanziale miglioramento tecnico, in attesa di quello artistico, per il quale ci si sta battendo da anni.

E' doveroso riconoscere che l'attuale fase di travaglio sta portando buoni risultati per quanto riguarda il miglioramento tecnico. E' da augurarsi comunque che la rivalità fra le varie Case interessate ai loro rispettivi brevetti e sistemi porti finalmente all'adozione di uno o due sistemi perfezionati, riconosciuti efficienti alla prova dei fatti. In tal modo, sistemata la questione scientifica, si potrà finalmente dedicare la dovuta attenzione alle qualità artistiche. Il *Cinemascope*, infatti, si va ancora dibattendo nelle limitazioni spettacolari, ed il pubblico deve sorbirsi drammoni d'ambiente più o meno esotico, dall'India ed il suo famoso Passo di Khyber ai cavalieri della Tavola Rotonda, ai mari artici, agli abissi marini del golfo di Florida, alle zone occidentali ed orientali di Berlino, ecc.

E' un fatto che il *Cinemascope* non si presta, almeno in sede teorica, ad uno studio di psicologia intimistico, e che il suo schermo è un gran divoratore di affreschi di masse. Ma occorre almeno fornire un certo gusto, una netta sostanza di contenuto al nuovo mezzo. Nessun regista di assoluto primo

piano si è ancora cimentato col *Cinemascope*. Koster in « The Robe », King in « King of The Khyber Rifles », Negulesco in « How To Marry A Millionaire » e « Three Coins in the Fountain » ed altri di minor rilievo ci sono sembrati sempre impacciati, limitati nell'impiego delle possibilità tecniche del mezzo. Attendiamo alla prova un Ford, un Kazan, un Huston, un Mankiewicz, un Lang. Tale necessità si fa sentire sempre più imperiosa, di giorno in giorno, a causa del crescente numero di film realizzati in base a crassi sistemi mercantili, musicali o interpretazioni pseudostoriche, affreschi a base geografica alquanto controversa, eccetera.

La povertà di ispirazione, la mancanza di elementi vitali e genuinamente umani nella produzione continuano a regnare sovrani. Questo spiega in parte lo straordinario successo arriso a « From Here To Eternity », un film dignitoso di Fred Zinnemann, il quale ha travolto con una valanga di « Oscars » i suoi rivali in « glorious Technicolor », terza dimensione, cinemascopici o non. Il cinema americano ha saputo fornire ben altri films nel passato, da « I Am an Escaped From the Chain Gang » e « Grapes of Wrath » a « They Won't Forget », « Fury », « The Thin Man », « The best Years of Our Lives », ma oggi deve contentarsi di un film di Zinnemann, alquanto annacquato per esigenze di Codice di Produzione e clima conformistico, pur rivelante innegabili doti artistiche, allo scopo di giustificare la esistenza di un problema artistico.

Attualmente si verifica un'ondata di films rivista, con consuete eccellenti coreografie, balletti ed ottimi commenti musicali, nonché l'inevitabile sfoggio di « Sesso ». La politica di evasione si fa sentire sempre maggiormente. Fra i pochi che reagiscono è il produttore Stanley Kramer, il quale sta ormai per lanciare il suo atteso « Caine Mutiny » per la regìa di Edward Dmytryk. Kramer è lo stesso produttore di « Hig Noon » di Zinnemann e di « From Here to Eternity » ed è un fervente assertore della qualità nel film. Samuel Goldwyn è ingaggiato in una lotta accanita per la revisione del Codice di produzione. Gli altri continuano invece ad accapigliarsi per il migliore sistema a vasto schermo, con relativo commento stereofonico, oppure a sfornare « pizze » di celluloide multicolore preparate coi soliti ingredienti del « boy meets girl, boy loses girl, boy marries girl » che dovrebbero far urlare di entusiasmo il colto e l'inclita, secondo i soloni della Rocca Hollywoodiana.

Di particolare intresse è invece il sorgere di una nuova impresa, la Myerberg Productions, caratterizzata per l'impiego di marionette « Kinemin » costruite in base ad uno speciale sistema utilizzante gomma e sostanze plastiche di composizione segreta. Tali marionette, operate senza fili, vengono fatte agire su speciali basi elettromagnetiche, ricevendo impulsi elettrici ed elettronici. In taluni casi gli impulsi sono anche manuali.

Dopo circa quindici anni di esperienze, Myerberg è riuscito a realizzare il suo primo film a colori con questo sistema. Il film è « Hansel e

Gretel », con musica di Humperdinck, e da alcune sequenze di esso abbiamo potuto constatare la straordinaria efficacia del processo che ha attirato la attenzione della critica e dell'industria. Il film sarà presentato presumibilmente in autunno, e Myerberg ha ricevuto offerte da circa mille gestori di locali cinematografici, mentre la Paramount e la RKO sono tuttora in trattative per i diritti di acquisto o di distribuzione. Myerberg si recherà in Svizzera, ove conta di presentare « Hansel e Gretel » in un locale di Zurigo o Berna, a Natale. Gli abbiamo consigliato di allacciare anche contatti con l'Italia, ove la nuova invenzione è suscettibile di grandi possibilità. Un secondo film è in cantiere, dal titolo « Aladino e la Lampada Magica » dallo omonimo celebre racconto delle Mille ed una Notte. Myerberg si attiene scrupolosamente alle caratteristiche originali della fiaba dei Grimm, e mi ha confessato che userà lo stesso procedimento anche per « Aladino e la Lampada Magica ».

Gli studios della Myerberg Productions sono situati a New York, e non è un caso fortuito che attualmente molti progetti di primo piano si vanno svolgendo in questa città, considerata il centro culturale della Nazione americana. Lewis Jacobs, il noto autore di « The Rise of The American Film », si è dato alla produzione di una interessante serie di cortometraggi artistici e « shorts » per case commerciali ed industriali; diversi gruppi di giovani sensibili ed intelligenti si stanno dando da fare per allestire una compagnia che possa girare films aderenti alla nostra realtà moderna, con un bilancio limitato; alcune Case produttrici di levatura più modesta contemplano di passare alla produzione diretta di films destinati al circuito dei cosiddetti cinema d'arte, riservati ad un selezionato pubblico intellettuale. Come si vede, sforzi di notevole rilievo vengono costantemente effettuati allo scopo di controbilanciare l'influsso deleterio di gran parte del cinema commerciale. Tali sforzi devono essere incoraggiati ed incrementati con la massima simpatia ed un solidale movimento da parte del pubblico, stanco dei soliti polpettoni. Manca un organismo che sia in grado di porre in contatto le energie creative americane con quelle europee. E' questa una lacuna che abbiamo notato da parecchio tempo ed alla quale occorrerebbe dedicarsi a spendere tempo ed energia, per un mutuo ed efficace sviluppo delle correnti culturali internazionali.

Ci auguriamo che in un prossimo futuro tale lacuna venga colmata, e che l'Europa possa finalmente rendersi conto degli sforzi seri ed importanti compiuti da tutta una serie di cineasti.

Giorgio N. Fenin

New York, Maggio 1954

I LIBRI

Censura e quinto potere nella battaglia delle idee

Se il cinematografo fosse esclusivamente un'industria, la buona politica per il cinema coinciderebbe con la buona politica industriale. E, per un'industria nella quale ben poco interferisce la disponibilità di materie prime, compito principale sarebbe quello di favorire le condizioni perché l'equilibrio dinamico fra la domanda e l'offerta dei beni si verificasse ad un alto livello produttivo. Ad una intensa manifestazione della domanda risponderebbe un adeguato bilanciarsi di offerte, e l'offerta, alla sua volta, verrebbe a sollecitare la domanda orientando i bisogni del pubblico e soddisfacendoli con il conseguimento della maggiore perfezione tecnica (che sarebbe, senz'altro, equivalente alla miglior qualità) al minor prezzo possibile. Un aspetto, e non trascurabile, di siffatta politica, verrebbe dato dal tentativo di vincere la concorrenza con la produzione straniera sia sul mercato interno che mediante l'affermazione nei mercati esteri.

Ma il cinema, sebbene necessariamente lo sia ad una considerazione quantitativa ed esteriore, non è in modo esclusivo un'industria. E' anche un problema culturale, e sempre più dovrebbe tendere a diventarlo agendo per la trasvalutazione del divertimento in catarsi, del fatto edonistico in fatto estetico e in atto di conoscenza, subordinando a sé, insomma, l'elemento industriale, poiché, nella manifestazione del valore, il dato praticistico del comunicarlo ha soltanto una funzione di strumento non inclusiva del significato dell'opera. Se perciò l'inflazione del cinematografo si accompagna all'assecondamento, da parte della maggioranza dei prodotti filmici, di alcuni aspetti depressivi ed offuscatori della spiritualità umana, ciò è indizio che la buona politica cinematografica non può assegnare a suo primo ed unico fine il potenziamento industriale. La politica cinematografica deve porsi come politica della cultura, e, in quanto tale, non lasciarsi intimidire da una crisi transitoria della utilità produttiva e dalla riduzione del proprio peso rela-

tivo nel quadro delle attività di lavoro della nazione, conseguente, almeno in una prima ripercussione, ad una prassi interventistica di natura etico-pedagogica, la quale non potrebbe non eliminare dal mercato quella parte deteriore cui si debbono ascrivere i profitti più cospicui.

L'esistenza di una politica della cultura in campo cinematografico importa dunque l'insufficienza dell'agnosticismo statuale, ossia dell'assoluto liberismo sul piano strettamente economico, e della tendenza all'estremo lassismo sul piano etico-ideologico. L'intervento prende forma se e in quanto lo stato si aggiudichi la facoltà di impedire le prevaricazioni immoralistiche di cui si rendono responsabili organismi e mezzi di diffusione e d'incidenza sull'opinione pubblica, ricchi della immediata e straordinaria potenza del cinema e della radio e, d'altro canto, agevoli le iniziative che effettivamente mirino alla realizzazione del valore, non creando privilegi dell'una a danno dell'altra parte, ma assicurando a tutte il diritto e la possibilità di espansione e manifestazione pienamente libere. La coerente traduzione in atto dei diritti soggettivi di libertà viene cosí a rendersi più complessa, in quanto non basterà più garantire la libertà di opinione e di espressione dello scrittore, dell'artista o del regista, ma, in un dominio dove la moneta cattiva scaccia la moneta buona, occorrerà acquisire anche la libertà del pubblico, e del giovane spettatore in modo particolare, dall'imposizione della moneta cattiva, ossia dei film che tradiscono un livello di umanità palesemente inferiore e, perciò stesso, trasmettono e propagano il mal costume e la frivolezza: intesi, questo e quella, non certo soltanto nella loro accezione erotica, ma, appunto, in quanto difettano di *humanitas*.

Studiosi anche molto autorevoli si fanno mallevadori che, a siffatta opera di tutela, basti l'applicazione delle norme penali. Ora, a parte che accanto alla tutela vi è qui il dovere dell'incitamento, a me pare (ed avanzo questa opinione con tutte le cautele derivantile dall'essere fondata su un'impressione di spettatore là dove occorrerebbero — e invece mancano — inchieste e statistiche) che il codice penale, in questo caso, non basti nemmeno alla tutela. E non tanto per le figure di reato da essi previste, quanto anzi perché le violazioni della liceità — se rigidamente interpretate — si denuncerebbero con una tale frequenza che gli organi giudiziari dovrebbero dedicare alla loro repressione molta più parte di quel che oggi non facciano: e il rimedio, per evidenti ragioni, risulterebbe peggiore del male. Da qui, oltre che dalla necessità di distinguere le categorie degli spettatori (ciò che non è pornografia o suggestione al delitto per l'adulto, potrà bene manifestarsi tale per il ragazzo, e ognuno sa, d'altra parte, quanto valga il « divieto » ai minori di sedici anni), la opportunità di alcune forme di censura esclusivamente da una sua presumibile, in quanto altra volta verificatasi, risoluzione terminale in oppressione. Nè è persuasiva l'accusa di paternalismo con cui si invalida l'ammissibilità di una disciplina dello spettacolo diversa per natura o per estensione da quella esplicitamente prevista

dalle norme generali. Anzitutto perché l'organo ufficiale di revisione non dovrebbe essere qualcosa di estraneo a noi, ma una emanazione della nostra volontà almeno nel senso che i suoi poteri siano inappellabili. Anche dove il ricorso non è previsto in termini giuridici, o dove comunque l'azione legale abbia esaurito le sue vie, sopperisce l'azione della stampa che tiene desto il problema di una eventuale ingiustizia e, se non può annullarne le conseguenze per un caso ormai giudicato dalle magistrature competenti, contribuisce ad evitarne la ripetizione in circostanze analoghe. Del resto siamo qui nel tema dell'errore: e quale è l'istituzione umana che sopprima in sé la possibiltà di errare? E infine, giacché la revisione non è da concepirsi come imposta dall'alto ma come il comporsi della volontà dell'autore con la volontà di un organo sociale espresso da una libera convinzione della sua funzionalità, non vi sarà il revisore da un lato e l'autore o gli autori dall'altro nelle vesti di censurandi, sì invece un dibattito paritario — ed a questo varrà lo svincolamento da ogni presunzione repressiva e il preciso carattere culturale dell'organo — in cui revisori e autori vengano a intendere e, sin dove è possibile, a contemperare le rispettive istanze.

E' dunque la censura, di per sè, da ritenersi, in ogni caso, una istituzione illiberale, ossia tale da comportare, necessariamente o preferenzialmente, la tendenza ad una concezione totalitaria del potere statale? Può così sembrare ad una valutazione del tutto formalistica, ma il liberalismo odierno — definitivamente disincagliato, ad opera del Croce, dalle basi del positivismo ottocentesco — non può tenersi pago delle formule e delle pratiche puramente astensionistiche di un individualismo astratto, bensì inclina a definirsi sempre meglio come liberalismo attivo o liberalismo sociale. Ossia precisa la sua odierna connotazione storica e ideale nell'elevare a suo obbiettivo dominante il superamento dell'antitesi tra liberismo e dirigismo economico, acclaratasi ormai insufficiente ed astratta al pari di quella sostanzialmente politica tra stato etico e stato come ordine giuridico di organi. A parte poi questa obbiezione di principio, qualsiasi istituto ed ogni provvedimento, per essere compresi nella loro reale essenza, debbono venire prospettati in situazione, cioè nel contesto delle forze e delle relazioni in cui si manifestano, della vita politica da cui emergono. E questo contesto appare oggi in Italia libero e pieno di fermenti antidittatoriali rinnovantisi e manifestanti cosí la loro attualità, com'è indicato dalla presenza vivace delle opposizioni e sopratutto dalla parte costituzionalmente latissima riservata ai diritti di libertà e dalla loro fruizione, di fatto assai ampia. Vi sono eccessi e carenze e vi sono altresì dei residui antidemocratici in una legislazione ancora non del tutto aggiornata ai comandi costituzionali. Ma c'è, di contro, la possibilità e, direi anzi, la doverosità, di rilevare errori e difetti, di dare opera ad emendarli, non con la tentata imposizione di antitesi preconcette, ma suggerendo rimedi e modifiche. C'è un'intensa e spregiudicata

discussione nel parlamento, negli organismi culturali, nei libri e nelle riviste; abbiamo, finché rimarremo nelle regole del gioco democratico, e le concepiremo non come uno scheletro dogmatico ma come garanzia critica, la possibilità di eleggere questi organi di rappresentanza e di governo che spontaneamente abbiamo voluto o altri al loro posto e persino di deciderci (tanto poco « protetta » e « paternalistica » è la nostra democrazia da non prevedere la salvaguardia del suicidio) per un governo o per un regime, ossia di optare fra la scelta e la futura illiceità nel diritto, e impossibilità nel fatto, della scelta.

Mi premeva dir questo per precisare la mia posizione di fronte all'eccesso di intervento conseguente ad una legislazione che non ha ancora completato la sua riconversione democratica, permettendo così il protrarsi di quelle condizioni che hanno determinato casi di cui il processo Renzi-Aristarco non è se non un esempio; ma altresì — e non meno — di disegnare tale posizione di fronte alle tesi eversive e disgregatrici degli estremismi. D'altra parte, facendo per un solo momento astrazione dal danno che è potuto derivarne alle persone, il caso Renzi-Aristarco ha svolto un compito non del tutto negativo se è valso a dar rilievo a un problema, a indicarne l'urgenza e, ci auguriamo, ad accelerarne la soluzione.

La casa editrice Laterza ha dedicato a questo avvenimento nella sua collana di *Libri del tempo*, un volumetto che ci è di molto aiuto a chiarire l'assenso o il dissenso (1). Tutti sanno che la vertenza ebbe origine da un articolo di Renzo Renzi su *Cinema nuovo* (2), dal titolo *L'armata s'agapò*, contenente una proposta di film sull'occupazione italiana in Grecia. Nel contenuto della « proposta » le autorità militari ravvisarono gli estremi di un reato di vilipendio intenzionale delle forze armate dello stato, « che operarono in quella spedizione ». Sia Renzi che Aristarco, direttore responsabile della rivista dove l'articolo vide la luce, rientrarono infatti, in virtù di una legge del periodo fascista, sotto la giurisdizione del tribunale militare nella loro qualità di ufficiali o sottufficiali in congedo provvisorio illimitato, aventi cioè ancora obblighi militari. Il processo si concluse con la condanna sia del Renzi, a sette mesi e tre giorni di carcere, sia dell'Aristarco, a sei mesi di reclusione, con la concessione ad entrambi del beneficio della condizionale. La sentenza non è però definitiva giacché i due imputati interposero subito ricorso al tribunale supremo militare.

Non ho competenza a discutere gli aspetti giuridico-costituzionali del processo, i quali, d'altra parte, mi paiono limpidamente illustrati dalle bellissime pagine del Calamandrei. Né propriamente m'interessa il merito dell'articolo incriminato perché, mancandomi l'esperienza diretta di quei luoghi in quelle circostanze, niente di nuovo o di personale potrei aggiungere

(1) *Il processo s'agapò. Dall'Arcadia a Peschiera*, con la collaborazione di P. Calamandrei, R. Renzi, G. Aristarco, in 8 di pp. VII-187, Bari, Laterza, 1954.
(2) I (1953), 4.

e niente denegare del modo in cui — con una definita intenzione autobiografica ed evocativa — i fatti furono rivissuti da Renzi, sebbene le affermazioni dell'A. mi paiano assai verosimili e tali dovrebbero sembrare, al lume del buon senso, a chiunque contempli la natura umana nei suoi bisogni e nella traduzione di essi in comportamento, oltre i veli della retorica pseudo-patriottica e militaristica. Né l'accertamento (ammesso che di accertamento e non di congettura si possa parlare) dell'intenzione di vilipendere, se può essere decisivo per le risultanze processuali, modifica la sostanza dei problemi che, nel processo o come conseguenza di esso, sono affiorati e che ne trascendono l'episodicità e i termini giuridici.

Merita invece rilevare, anzitutto, come la ricerca della verità nella concezione delle cose propria di certi ambienti militari, o piuttosto militaristici e nazionalistici, anche in sede di giudizio penale pare subordinarsi al postulato di preservare da ogni illuminazione critica taluni idoli dogmatici. « Più che il fatto — esordì il generale Solinas — a noi sta a cuore il principio: bisogna finire di offendere, di denigrare l'esercito ». E andrebbe benissimo se non accadesse talvolta di togliere in iscambio il buon principio di non offendere e non denigrare con la prescrizione di un manierismo edulcorato e fittizio inteso ad eludere l'approfondimento e ogni critico modo di intendere certi problemi sostanziali per la vita della comunità. Nell'episodio di Renzi, ad esempio, siamo sicuri che la perentorietà dell'accusa sia davvero la disposizione di spirito più idonea a distinguere il vilipendio da ciò che parrebbe invece un atteggiarsi della mente e del sentimento, scaturente da una trama di memorie di particolari circostanze, ma sospinto da esse non tanto a rivolgersi contro la guerra di Grecia, quanto a lamentare il male di ogni guerra? O non ha piuttosto ragione uno degli avvocati difensori, il liberale Mario Paggi, dalle cui parole si deduce come il culto dell'eroismo, il senso dell'onore militare, il postulato della continuità storica inducano gli accusatori ad assumere un criterio di casta che vanifica la profonda nazionalità dell'esercito mentre invece essa ha da intendersi come democraticità e popolarità? Né sono certo, tale criterio oligarchico e una siffatta presunzione metapolitica le migliori garanzie per amministrare quella giustizia che, specialmente in un reato — o presunto tale — di stampa non può prescindere da un sereno riesame delle valutazioni dell'imputato, e dei motivi che ne costituiscono il sostegno. Il culto estetizzante dell'eroismo senza che dell'eroismo si appuri una consistente giustificazione morale, il sentimento dell'onore militare quando esso appaia disgiunto o magari contrapposto ad un sentimento civile verificato in un concreto umanesimo politico, il postulato di una continuità dell'esercito che si vuole storica ed è, al contrario, astratta ove prescinda dal riconoscersi nella dialettica aperta dell'umano agire, come gretta e arcaica sopravvivenza assolutistica è la scissione tra esercito e popolo, intesa a sottrarre il primo, inserrandolo nell'immobilismo antistorico di un corpo chiuso, alla compromissione nel processo

autocritico che il popolo elabora sulle proprie vicende, nell'atto stesso di viverle.

Da simili pregiudizi conservatoristici nascono gli strani miraggi dell'ottimismo programmato. Di quell'ottimismo cioè che lungi dal sorgere dal convincimento della razionalità del reale o dalla fede nella tensione dell'uomo verso il perfezionamento interiore, deriva da una coercizione autoritaristica del senso e del valore delle azioni, quando non scaturisca, senz'altro, dall'accarezzare uno stato immaginario e confonderlo con la realtà. Per cui sarà inibito affermare quale retaggio di decadenza morale suscita e trae con sè ogni guerra, sia pure — e non è davvero questo il caso della stolta aggressione alla Grecia — una guerra necessaria come unico mezzo per la difesa delle libere istituzioni; e, nel fatto che si dica come i soldati andassero a donne o coltivassero gli ortaggi nella lunga e forzata inazione, si ravvisa una deliberazione alla calunnia e all'oltraggio. E nella triste, e non per questo illegittima, descrizione della disfatta, si presumerà di cogliere un compiacimento di fazioso sadismo. Si ha cosí l'impressione che la pubblica accusa e quel ristretto settore di stampa che la caldeggiò, più che ricostruire e conoscere la personalità del principale imputato, abbiano inteso foggiare un'antitesi, senza troppo badare alla sua consistenza, tra l'ideale dell'esercito e le opinioni di Renzi alle quali non riconoscono la dignità di un'ispirazione ideale.

Son concetti, questi, che sia il collegio defensionale sia la stampa democratica lumeggiarono al momento dell'arresto degli imputati e più durante e dopo il dibattimento. Alla stampa democratica si unì quella di estrema. Senonché questa incupiva le tinte, amplificava le proporzioni e, nella maniera acrimoniosa e aggressiva della protesta, risaliva speciosamente dal singolo atto al sistema e coinvolgeva una classe dirigente che, nei confronti dell'episodio mostrava di trovarsi non in una situazione provocatoria né di passiva accettazione, ma, semmai, di perplessità e addirittura di contrasto, tanto chiaro e veemente si faceva, in non pochi degli esponenti culturali più qualificati del centrismo democratico, il richiamo e la riaffermazione degli istituti costituzionali e legali che garantiscono la piena espansione della persona, fintantoché essa si armonizzi con i diritti della comunità. Né si può, in buona fede, sostenere una utilizzazione partigiana delle armi punitive del codice militare e comune: basti ricordare il processo Trizzino, concluso in prima istanza con una severa condanna, e il recente deferimento di Longanesi alla corte d'assise per una vignetta ritenuta irriverente. L'atteggiamento dell'opposizione di sinistra acquistò dunque una fisionomia propria, nel definirsi in una campagna di stampa pretestuosamente imbastita di mutuazioni ideologiche (i « borghesi » diritti di libertà) che, non riflettendo l'autentico pensiero di chi in quella circostanza ostentava di professare l'amore della libera opinione, rivelavano il carattere puramente tatticistico della loro assunzione. Questo giudizio non è ciò che alcuni, per scongiurare

da sè ogni critica, comodamente si dilettano di inficiare come « processo delle intenzioni », ma osservazione di un fatto (cioè la coincidenza — o incompatibilità? — tra le libertà dello stato di diritto e la libertà comunista) e legittimo atto interpretativo della deformazione che di esso si verifica nel quadro di una particolare congiuntura.

All'antologia della stampa di sinistra fa eco, nel volume, il saggio di Aristarco su *Gli oppositori del neorealismo*, ove non mi pare si mantenga per intero ciò che il titolo sembra promettere. E' nota, da tutta l'attività storica e pubblicistica dello scrittore, la sua posizione nei confronti del neorealismo. Posizione non critica ma di fede, come quella che mira a risolvere nella poetica realistica tutto il positivo della cinematografia contemporanea, sopratutto italiana, e della tendenza stessa fa un'arma di lotta ideologica, puntigliosamente adoperata anche a scapito della sensibilità estetica. Nei termini di un siffatto atteggiamento si comprende come per Aristarco gli « oppositori del neorealismo » siano soprattutto rappresentati dalla nostra classe dirigente, creduta espressione di una cultura opposta a quella marxista. Ma, anche non dimenticando il carattere politico di questa raccolta, avremmo preferito una connotazione e una valutazione specifica delle accoglienze e ripulse che il neorealismo ha ricevuto dalla critica cinematografica e dagli studi estetici sì che da esse si traesse la risonanza e l'implicazione « politica ». Oltre quello di chi accetta il neorealismo e se ne fa apostolo, vi è in effetti, una pluralità di indirizzi variamente reattivi ad esso, orientati in alcuni casi per un netto rifiuto, in altri verso una rettifica ora amplificante ora deformante ora restrittiva della sua accezione, in altri ancora verso il rilievo del distacco tra intenzioni e risultato nelle singole opere. E anche la chiusa polemica di un adepto avrebbe avuto la sua utilità, se l'A. ne avesse meglio circoscritto i confini e, anziché allineare facili allusioni ai casi di Egidi, della Montesi e di Pisciotta buttate lì con la sprezzatura di chi sottintenda che altro onesto giudizio non si possa pronunciare su quei « casi » se non quello evocato dal tono dell'allusione stessa, e cedere a latitudinarie divagazioni pseudostoriografiche (si pensa al metodo seguito in certe storie del cinema) avesse menzionato, commentato e magari scelto a bersaglio di aspra refutazione articoli e saggi rispecchianti tendenze critiche diverse dalla propria, e giudicate rappresentative delle posizioni culturali dei gruppi dirigenti.

Maggiore distanza dall'immediato risentimento e, insieme, più stretta aderenza al tema propostosi è nel *Rapporto di un ex-balilla* del Renzi. Si tratta di uno dei molti esami di coscienza che i contemporanei forniscono quasi a testimoniare le risonanze individuali delle vicende più dolorose e delle più gravi inquietudini sofferte dalla nazione nei periodi di guerra e di rivolgimento. Questa proiezione autoanalitica del dato biografico in un clima storico è diventata una moda, si è canonizzata quasi in un genere, di cui le famose pagine di Renato Serra, velate di una sottile patina lettera-

ria, rappresentano la più tipica rinnovazione nel nostro secolo, ed hanno perciò acquistato un valore esemplare. Il *Rapporto* di Renzi, però, qualunque ne sia la intrinseca forza espressiva, riveste un pregio non trascurabile proprio in quanto sa riportarsi con sincerità agli stati d'animo sofferti nella sua prima giovinezza in un quadro ambientale così diverso dall'ordinario. E questa situazione psicologica non riflette soltanto una « risposta » individuale, ma fa di essa il tramite per immergerci nell'atmosfera in cui molti degli intellettuali allora giovanissimi attesero, vissero e cercarono di capire gli eventi dell'ultima guerra coincidenti con la fase estrema del loro farsi adulti. Il tono oscilla dal documentario alla confessione, ma anche dove tende a diventare più effusivo, in Renzi non vien meno la facoltà di ricordare sè stesso e ciò che lo circondò come gli si presentavano negli atteggiamenti umani di quel tempo senza retrodatare le sue condizioni odierne, forse anche per non avere dissolto del tutto, entro di sè, l'instabilità sentimentale di allora. Mi guardo bene dal concettualizzare le « generazioni » o dall'insistere sul motivo, se altro mai stinto dall'uso, della « generazione bruciata », ma l'immagine offerta dal Renzi è quella, non priva dei crismi dell'autenticità, di una giovinezza che non riuscí a maturare in concrete idealità i contenuti delle sue dilettazioni intellettualistiche e sentimentali, perché la guerra ne prolungò e aggravò gli interni tumulti e gli scompensi. Una condizione, dunque, non esaurita in Renzi né allusiva soltanto a lui, ma generalizzabile ai non pochi giovani che, non collegati sin dall'inizio a una cultura di resistenza e di opposizione, affrontarono la guerra con il carico delle buone intenzioni che avrebbero dovuto riguadagnare il fascismo a una critica *ab intra*. Ne consegue il disincanto di una fede violentemente contraddetta, prima dall'esperienza di una realtà troppo inferiore alle attuazioni proclamate dai gerarchi e dagli ideologi della dittatura, e poi dal responso totalmente negativo della contesa bellica che una propaganda ventennale avvezzava a considerare come la prova definitiva delle nazioni e dei sistemi politici. Così il tono fondamentale delle pagine di Renzi è di un'oscura tristezza scaturente dalla frattura successiva alla sanzione dell'accaduto. Egli, come quasi tutti i giovani che costituirono la dirigenza dei gruppi universitari, si è adeguato non certo per conformismo, bensì per il tributo di vita e di cultura che quegli anni sconvolti gli arrecarono. Però l'opera di mediazione tra la realtà dell'anteguerra da un lato e la combattuta realtà d'oggi e le sue posizioni dall'altro, non è stata in lui talmente decisiva che un residuo di amarezza e, si direbbe, a volte, di sconfortata diffidenza non gli si sia radicata dentro a connotare l'*animus*. Possono esserne un segno le riserve di natura liberale che, almeno sino alle discussioni su *Cinema* di qualche anno fa, egli moveva alla sua sostanziale inclinazione marxista. E' una perplessità che, non in sè stessa, ma in quanto gli impedisce di riancorarsi strettamente a una disciplina dittatoriale, lo rende più sensibile e più vicino ai problemi fondamentali della convivenza.

I due recenti volumi di Chiarini (3) costituiscono un'ulteriore e vibrata difesa del nostro cinema, anzitutto come cinema realistico, da un punto di vista affine a quello di Aristarco. Senonché, a parte la relativa diversità dei problemi e delle occasioni da cui sono sorti, essi non si sottraggono ad una impronta differenziatrice di natura culturale che non permette di considerarli *toto coelo* come il parto di una affiliazione senza riserve al credo del realismo socialista, ma semmai come la testimonianza e l'assenso condizionato e non conformistico di un compagno di strada.

Cinema quinto potere è un libro di politica; non della politicità immanente in ogni atto spirituale o, per dirla con Luigi Russo, politicità trascendentale, né di scienza politica, ma di specifica qualificazione di parte, o almeno di « opposizione ». Perché tale, esso va veduto come mezzo di lotta nell'ambito della posizione che lo definisce. Né si saprebbe valutare negativamente il fatto che un intellettuale consideri le implicazioni relative all'incidenza sociale nel campo specifico della sua competenza (nel nostro caso il cinema presenta un duplice aspetto secondo che lo si consideri come fatto filmico o come industria), non da un lato soltanto tecnico, ma politicamente, ossia inquadrandolo in una prospettiva integralistica dell'azione e in un complesso sistema di modificazioni da propugnare nella realtà dei rapporti umani. Di quei rapporti cioè che le implicazioni tecniche e sociali stesse contribuiscono a far sorgere.

Il libro tratta dunque della situazione del cinema soprattutto come in dustria e come strumento di opinione nella vita italiana attuale. Le tesi che lo pervadono dall'inizio alla fine sono riassumibili in breve. L'importanza sociale del mezzo cinematografico è oggi grande sotto tutti gli aspetti, per la misura e il giro dei capitali adoperati, per il numero delle persone impiegate nel lavoro, per la immensa vastità e varietà del pubblico, per il suo farsi veicolo di idee, e più di miti, di sentimenti e di passioni verso tutti (ma in particolare verso i meno difesi dalle suggestioni perché poco provveduti di attitudini critiche) sia per la sua diffusione generale e capillare, sia per la presa immediata di cui è dotato. Questa preminenza praticistica e « pratica » conduce al soffocamento della funzione culturale, tanto più rapido e fatale quanto più le forze politiche dominanti, anziché sorreggere e favorire la buona produzione approfittano del gusto dell'evasione indotto negli spettatori dal film commerciale per mascherare le difficoltà in cui si trovano e distogliere l'attenzione dalle insufficienze derivate dalla propria condotta di governo. Una situazione di questo genere ravvisa il Chiarini in Italia. Il governo democristiano, a suo avviso, non solo fruisce della « distrazione » prodotta dal cinematografo, non solo se ne avvale come mezzo

(3) L. Chiarini, *Cinema quinto potere*, in 8° di pp. 227, Bari, Laterza, coll. « Libri del tempo », 1954; *Il film nella battaglia delle idee*, in 8° di pp. 297, Milano, Bocca, 1954. Quest'ultimo volume inaugura la promettente « Collana di studi cinematografici » per le edizioni Bocca, diretta dallo stesso Chiarini.

di propaganda con particolare intensità nei periodi cruciali per l'orientamento della *vox publica* ma grazie ad un sistema meccanico imperniato sulla quantità degli incassi, premia quasi sempre i film peggiori e con la censura previene e stronca ogni serio tentativo di opposizione, deprimendo quella corrente neorealistica cui rimane affidato il meglio del nostro cinema e l'aspetto forse più significativo della cultura e dell'arte odierne. Le restrizioni clericali si palesano peggiori delle sovietiche, poiché queste si limitano a suggerire manifestazioni di piatto conformismo in chi non sia capace di immedesimarsi attivamente con l'indirizzo dello stato comunista, mentre quelle colpiscono la critica indipendente espressa sullo schermo, ma non esercitano le loro sanzioni sui contenuti realmente immorali. Le tesi chiariniane sono punteggiate da numerosi dati statistici, presentati senza alcuna pedanteria ma con molta evidenza e riguardanti gli incassi, i premi, la frequenza agli spettacoli. Né difettano i riferimenti alla disciplina giuridica vigente e le informazioni, assai utili, sulle attività culturali connesse. Neppure Chiarini manca di riportarsi alla storia di questi anni, ma gli accenni, sebbene polemici, sono per solito funzionali, confortati dalla necessità del discorso, non arbitrari e sovrapposti ad esso.

Naturalmente, da quanto si è detto all'inizio di questo articolo, appare chiaro che non posso far mia, nella sua integrità, la diagnosi dell'A. perché radicalmente divergo da lui nel giudizio sulla direzione centrista che si continua in Italia dalla Liberazione ad oggi, nella valutazione del 18 aprile e del 7 giugno, e insomma, in tutta la linea politica. Così, ad es., sono convinto che l'intento di togliere l'occasione al riavvampare delle animosità risponda a un bisogno sentito, e non ad un pretesto, nelle decisioni degli organi statali che proibiscono la programmazione di opere rifacentisi, con uno spirito polemico acceso e spesso tanto più privo di carità quanto meno risolto nella dimensione dell'arte o della storia, ad eventi ancora troppo vicini perché non suscitino reazioni tumultuose e incomposte, a nulla proficue. Sostenere che in casi simili siano lesi i diritti dell'espressione d'arte o del libero dibattito delle idee non credo sia utile a individuare l'effettuale stato delle cose, trattandosi, il più delle volte di film mediocrissimi, la cui unica ragion d'esser consiste in una ingenua finalità surrettizia e velleitaria, ma in fondo talmente scoperta da non lasciar spazio agli equivoci. E, pur annoverandomi fra quanti si augurano una sorveglianza sulla moralità dei film assai più severa e coerente di quella oggi attuata né certo esclusivamente diretta a ricoprire qualche nudità accentuata — atteggiamento che dovrebbe essere, del resto, quello proprio di un governo di maggioranza cattolica — ritengo che la proprietà attribuita nell'intervento censorio ai *pamphlets* giornalistici in fotogrammi sia consigliata non dal riconoscere l'utilità di offrire piccanti *circenses* per divagare il popolo dalle sue sofferenze, quanto realmente dai troppo irrisi motivi di ordine pubblico. Questo — peraltro non riducibile ad un'accezione poliziesca — ha un grave peso, specialmente

agli occhi delle autorità locali preposte alla sua tutela e sulle quali, di conseguenza, ricade la responsabilità di eventuali infrazioni che, nei movimenti di folla possono dar luogo a disordini non immuni da pericoli e tali da generare, per il ricorso alla violenza (si pensi alla programmazione del film su Rommel) una diffusa condizione di disagio proporzionata al numero ingente degli utenti del cinema.

Al contrario, però, Chiarini esprime un rilievo genuinamente liberale quando lamenta l'ingerenza preventiva del sottosegretariato allo spettacolo su proposte di film e soggetti, e l'adozione di una tattica cavillosa e vessatoria nei confronti di opere magari esteticamente invalide ma tali, in ogni caso, da denotare un impegno di ricerca e una dignità culturale assai notevole, come nei casi di *Ossessione* e di *La terra trema*, di *Miracolo a Milano* e *Umberto D.* e di tanti altri; o l'esclusione dai normali circuiti di proiezione di film della qualità di *Le diable au corps*, di *La ronde* o del *Ritorno di Vassili Bortnikov*. Sono questi, d'altro canto, gli episodi in cui la stampa assolve la sua più alta missione, tentando di ristabilire la prassi democratica là dove un provvedimento frettoloso o inconsulto, possa averla intaccata. Ma, ancora una volta, non saprei sdegnarmi come l'A. se qualche documentario illustri o anche esalti, tuttavia in toni di solito assai più garbati e meno enfatici di quanto accadeva durante il fascismo, le attuazioni del governo. Fra le più importanti di esse sono, a buon diritto, alcune opere pubbliche d'indubbia utilità, contro le quali si appunta l'ironia delle sinistre, solo perché il fascismo ebbe il merito e il torto di portarne a compimento di utili e di nocive, porgendone nei giornali L.U.C.E. una goffa e retorica celebrazione. Quasi che la stampa di sinistra o la cinematografia sovietica ci abbia risparmiato qualche notizia sulla ferrovia Turksib o sul canale Volga-Don o sulla mostra della agricoltura nella piazza grande di Mosca (4). Né suscita meraviglia o riprovazione che la moderata propaganda democristiana (se proprio vogliamo contrassegnarla con una sigla di partito) o, comunque, governativa, si eserciti con maggiore intensità nei periodi preelettorali. Tuttavia, nonostante la censura, o a smentire l'asserzione che la censura abbia una finalità partitica, sugli schermi delle nostre sale circolano con frequenza film a soggetto (se non cortometraggi e documentari) dalla *facies* chiaramente oppositiva. Se le ideologie rigorosamente classistiche rivendicano al cinema una missione di combattimento, non vedo perché le ideologie avversarie (ossia, oggi, quelle rappresentate dai partiti al governo, democrazia cristiana, socialdemocrazia, liberalismo) non dovrebbero servirsi delle stesse armi e rivendicare a sè uguali diritti contrapponendo la propria all'altrui visione della vita purché non riconoscano alla propa-

(4) Se ci si obiettasse che non si tratta di una questione di forma o di diritto, ma della «superiorità» etica e sociale di certe realizzazioni del sistema sovietico (e del modo di farle valere sullo schermo), proprio siffatta pregiudiziale storica e sostanziale è quanto contesteremmo radicalmente.

ganda — ché sarebbe contrario alla loro natura — il carattere di esaurire in sè l'intera funzione del mezzo cinematografico.

La deficienza più grave dell'attuale politica governativa nel settore che qui ci interessa, mi par proprio consistere, ed ecco che di nuovo concordo con il Chiarini, nel meccanismo regolativo dei premi. Si può dubitare che la migliore politica cinematografica sia quella dell'intervento tanto nella forma della premiazione di alcune opere quanto nella protezione del cinema nazionale. Ma, una volta ammessa l'opportunità di un intervento premiatore, non è dato prescindere dalla valutazione delle ragioni culturali di uno strumento linguistico evidentemente non raffigurabili per intero nell'elemento della potenzialità industriale o dell'affluenza del pubblico. Si renderà dunque necessaria un'equa valutazione del merito dei singoli film e la premiazione dei tentativi e dei risultati migliori per incoraggiare la produzione a superare il puro calcolo finanziario: a meno di non rinunciare ad ogni azione educativa sul gusto e sulle idee dello spettatore. Cosa che, non conoscendo i valori spirituali alcun *equilibrium indifferentiae*, equivale a diseducare il pubblico. Sanno tutti infatti che gli incassi più alti premiano quasi sempre i film peggiori come quelli che sono combinati apposta sui fiacchi moduli del sentimentalismo e sul meccanismo della comicità lubrica per assecondare la disposizione della folla a pensare poco e a « divertirsi » molto.

Interessante è anche la parte del libro ove si discorre dei modi per accrescere la diffusione della cultura cinematografica come acquisto di una consapevolezza critica scaturente non tanto dalla frequenza allo spettacolo (si sa che questa, di là da un certo limite, diventa un fatto negativo) quanto dai problemi che la riflessione sui film e sul cinema suscita nei libri e nelle riviste specializzate e di varia umanità. E' forse il dominio culturale in cui la pressione dei moderni dogmatismi più ha esasperato la corsa agli estremi che oggi caratterizza la lotta sociale in Italia tendendo ad ancorarla alla schematica polarità della lotta di classe. E nel settore di cui ora ci occupiamo siffatta durezza di delineatura e violenza di formule maggiormente si acuisce quanto meno vi si è raggiunta la coscienza di quei processi di mediazione critica che si verificano nella facoltà di superare e comporre in atto le opposizioni solo o in prevalenza verbali. Ossia di distinguere ciò che nel profondo è inconciliabile da quanto si ama fare apparire tale più che altro per obbedire a un impulso praticistico di contraddizione. Pertanto, se si vuole citare proprio il caso che oggi ha più diretto riguardo con il Chiarini organizzatore di cultura, egli ha ragione di lamentare che la sua nuova rivista sia scambiata, anche da chi dovrebbe sentire connaturata alla sua professione la serenità di giudizio, per una rivista di rigida milizia ideologica, laddove essa, accanto a qualche altra rara iniziativa, rappresenta piuttosto un punto d'incontro tale da mantenere aperta ed anzi sollecitare l'apporto anche di chi dissenta dall'indirizzo della direzione e della maggioranza dei collaboratori. Prova ne sia il fatto che la *Rivista del Cinema ita-*

liano ha ospitato articoli di p. Nazzareno Taddei e di Rosario Assunto, di Luigi Volpicelli e di Evelina Tarroni, nonché di vari altri studiosi che non possono certo ricondursi al denominatore comune del marxismo-leninismo quale è inteso e praticato nella cerchia ideologica degli attuali partiti social-comunisti. E, se mi è lecita una testimonianza diretta, io stesso ho potuto, da quasi due anni, intrattenermi sulla letteratura cinematografica, in piena libertà e senza ricevere alcuna limitazione o suggerimento, pure esprimendo in modo non reticente una visione delle cose talvolta lontana da quella propria della direzione.

Se *Cinema quinto potere* segue la tecnica della divulgazione di tendenza e, in certo senso, ne denuncia i pregi e le insufficienze, *Il film nella battaglia delle idee*, s'ispira, soprattutto nei saggi che ne formano l'ossatura, ad una sostanziale probità storiografica, rivelando in impegno teorico e critico, ove la spinta dell'azione, ossia le esplicite adesioni politiche, sono qualificate formalmente dall'atteggiamento conoscitivo, e non viceversa.

Il primo capitolo esamina le questioni inerenti ai rapporti tra *Film, testo letterario e spettacolo* (pp. 33-81) manifestando dissenso delle opinioni del Brandi, del Cecchi e del Brancati, tuttora alieni dal riconoscere il valore dell'arte nell'opera filmica, grazie ad obbiezioni da ascriversi « ai vecchi e superati pregiudizi intorno al cinematografo e al suo preteso macchinismo, sia pure rispolverati con una sottile distinzione tra poesia diretta e indiretta » (p. 37). Ora, il convincimento di fallacia all'accusa di macchinismo rivolta al linguaggio cinematografico è da ritenersi un corollario delle estetiche idealistiche. In effetto nei loro termini la sua validità è coerentemente affermabile, come del resto suonano le parole stesse dette a questo proposito sia da Croce che da Gentile, sí da porgere figura ad una « interpretazione autentica » che non v'è alcuna ragione di invalidare. C'è stato qualcuno (e non certo il Chiarini, che tuttora si riconosce largamente e beneficamente influenzato, almeno in fatto di estetica, dall'idealismo) che ha voluto sbrigarsi in poche righe delle dichiarazioni dei due pensatori sui valori comunicati col mezzo cinematografico. Ma uno scritto — sia pure breve ed occasionale — di filosofi di quella levatura deve essere conosciuto e meditato per l'esperienza che si assomma nella loro personalità formatasi al contatto (vivo al punto di asserirsi identificante) della ricerca teoretica con la realtà della storia e dell'arte quanto per la forza e la chiarezza attinte dalle loro formulazioni e per lo stimolo che porgono al ripensamento e al rinnovamento. Che le dichiarazioni dei due pensatori sull'argomento siano avvenute in sede di prefazione al primo volumetto dello stesso Chiarini o come risposta ad una lettera, non ne intacca certo il significato: di ogni atto può dirsi che esso nasce da una circostanza.

Il punto fondamentale è ben altro: che la potenzialità riconosciuta al cinematografo di farsi tramite dell'espressione al pari di qualsiasi altra « arte » tradizionale, si inserisca, come nel fatto avviene, nell'universo spe-

culativo crociano e in quello gentiliano. La legittimità di siffatta inserzione non è da dubitare perché sia nell'una come nell'altra filosofia — almeno nella loro maturità — non vi è una « macchina » o « natura » che residui estrinseca all'attività dell'uomo. Anche la obbiettività e indifferenza della fotografia appare un mito caduto in desuetudine se vi è un inventore dello strumento ed un operatore che se ne serve: una mente umana in entrambi i casi. Ed il passo è ben lungo tra la nuda fotografia e i complessi procedimenti che danno luogo al film dove l'intervento spirituale della scelta si verifica con immediata evidenza e pone in essere la diversificazione delle qualità. Chiarini non pare attribuire all'intervento dei due pensatori, sia pure suscitato da precise richieste, tutta quella pregnanza di cui io lo ritengo investito, ma non può tuttavia esimersi dal valutare le positive conseguenze proprio nel ribattere gli argomenti di coloro che avversano l'artisticità del film.

La precedente distinzione chiariniana tra film come arte e cinema come industria, ora ribadita, si è mostrata assai provvida. Qui l'A., mantenendola, assimila anche la distinzione ragghiantiana fra testo letterario e spettacolo-visione figurativa e di conseguenza fa anch'egli rientrare il film spettacolare nella storia dello spettacolo teatrale « a patto però che in questa identificazione non si viglia assorbire (...) tutto il cinema » (P. 47). La differenza tra cinema e teatro si ripresenta così in quanto distinzione tra cinema spettacolare e puro cinema e il puro cinema è quello che attinge la liricità da un procedimento apparentemente documentario e cronachistico, riducendo cioè, se non annullando, l'interposizione di un testo letterario e il canovaccio di vicende narrative e di situazioni drammatiche considerate nell'usuale prospettiva letteraria.

Alcuni film neorealistici italiani pervengono, a parere del Chiarini, a siffatta condizione lirico-documentaristica e per questo egli attribuisce un compito rivoluzionario ad essi e, alla poetica neorealistica che ne cerca di formulare le istanze, sul piano della riflessione. Il neorealismo quindi parrebbe caratterizzarsi, prima che per una ragione politico-sociale, secondo un fondamento formale. Ed in ciò l'interpretazione che l'A. ne effettua non s'identificherebbe con quella vulgata gravitante sull'assunzione di determinati contenuti astratti, cioè considerati al di fuori della loro verifica in immagini, e sul presupposto di una protesta sociale.

D'altro canto Chiarini è troppo consapevole del valore identitario del contenuto concreto con la forma formante per appagarsi di un criterio non indenne dal preziosismo della pura ricerca di stile. Ed infatti il suo ampio *Discorso sul neorealismo* (pp. 83-177) riconnette intimamente le ragioni stilistiche alla sostanza etico-sociale del realismo senza perciò cadere nella risoluzione totale in codesta poetica di quanto di valevole sia nel complesso delle esperienze comunicate col mezzo cinematografico (*Il neorealismo non può essere tutto il cinema*, pp. 141-42). Dopo un disegno della situazione

teorica del neorealismo, il saggio traccia un rapido schizzo dei singoli risultati e delle tendenze registiche che hanno avuto, dalle origini del cinema al nostro recente dopoguerra, la qualifica di realistiche o documentaristiche (certo Griffith e Vidor, Flaherty, Eisenstein, Pudovkin, Kuleshov, Renoir, Carné, ecc.). Prosegue con una vera storia, sebbene concisa, del neorealismo italiano da *Roma città aperta* ad oggi in cui si racchiude, finora, quel movimento di idee e quella poetica che sono il punto di riferimento a tutti presente allorché si discute di una concezione neorealistica del cinematografo. Su questi film si esercita il giudizio critico del Chiarini con la sobrietà e l'equilibrio dimostrate nelle tante prove precedenti, di cui le acute e incisive pagine su Chaplin possono costituire uno degli esempi di più bella evidenza. Qui, accanto alla esaltazione dei pochi autentici risultati d'arte, sono argomentati, a differenza di talune affrettate denigrazioni, il senso e i pregi del *Francesco* di Rossellini, mentre è fissata l'alternanza del rigido ideologismo viscontiano con gli indugi stilistici e i compiacimenti letterari e risultano nettamente segnati, senza spurie indulgenze, i limiti e i toni falsi di *Umberto D.* e di *Miracolo a Milano* non meno della natura bozzettistica di *Due soldi di speranza* e di quel calco deteriore che, di fronte al dignitoso film di Castellani, si rivela *Pane, amore e fantasia* di Comencini, già scaduto a formula commerciale, nonché la paurosa decadenza dell'ultimo De Sica e dell'ultimo Rossellini, oltre alla futilità da appendice del De Santis di *Anna Zaccheo*.

Di fronte alle due prime parti, la terza (*Fra critica e polemica*, pp. 179-245) può, al pari delle lunghe note, considerarsi un commentario delle posizioni di prassi e di metodo critico già enucleate, nel senso che ne costituisce un ulteriore ribadimento e chiarimento. Così il paragrafo sul *Film e la critica* è un testo assai utile in quanto vi sono rassegnati i motivi per cui Chiarini si distingue in modo sostanziale e perciò radicale, dalle tendenze puramente contenutistiche penetrate con tanta larghezza nell'ambito del realismo o piuttosto, come in questi casi è esatto dire, del verismo naturalistico. (Si veda soprattutto *L'estetica dell'informe*, a pp. 186-88). Le pagine sulla *Didattica del film* (203-22) mettono in risalto i vantaggi che da una saggia utilizzazione del cinema e del film deriverebbero e già derivano all'insegnamento nei vari ordini e gradi scolastici e si soffermano sul problema della formazione dei cineasti, in merito al quale l'esperienza dell'A. che del Centro Sperimentale di Cinematografia fu l'animatore più fattivo e cosciente, è, se altra mai, autorevolmente qualificata. La formula risolutiva da lui giustamente preferita è quella della fondazione di una o di più scuole di filmologia, o in qualunque altro modo si vogliano chiamare, che diano luogo ad una sezione o istituto universitario nello ambito di una facoltà esistente. Questa, date le caratteristiche insieme tecnico-scientifiche e figurativo-umanistiche del cinema, potrebbe essere, meglio di ogni altra, quella di

architettura ove già si insegnano discipline indispensabili per il professionista del cinema.

Tale inserzione delle scuole di cinema nell'ambito universitario appare in effetto non solo la migliore ma forse l'unica seria fra le proposte oggi possibili, ove si consideri che il mondo accademico, pur con tutti i suoi scompensi e difetti di ingranaggio e di funzionamento, è l'espressione più attiva e consapevole, in Italia della cultura riflessa. E dunque quello che può ancora fornire le garanzie necessarie per una proficua preparazione professionale e scientifica e consentire, con i dovuti accorgimenti, una efficace selezione dei valori fra i docenti e i discepoli (5).

Vittorio Stella

(5) Si ponga mente a quanto ha giovato, nei rispettivi domini culturali, l'ancora recente diffusione delle cattedre universitarie di storia dell'arte e di letteratura straniera.

Non essendo la nostra una rivista di tendenza, ma di studi cinematografici, aperta cioè al dibattito delle idee, seriamente espresse, a prescindere dalla posizione ideologica e politica dei collaboratori, non deve meravigliare il presente scritto di Vittorio Stella in cui si confutano valutazioni dell'attuale politica cinematografica governativa, fatte dal Direttore della rivista stessa in una sua recente pubblicazione.

Affermare la possibilità di una civile convivenza e una collaborazione nel campo della cultura tra uomini che divergono per opinioni di ordine politico ed estetico, ma che concordano nella serietà ed onestà dell'impegno, è stata costante preoccupazione, e non da oggi, da parte di chi dirige questa rivista, in tutta la sua attività di ordine editoriale. Ed è proprio questa liberalità, questo rispetto per tutte le idee (parrebbe assurdo, ma si tratta di una verità documentabile e documentata), il rifiutarsi ad ogni faziosità — anche quella anticomunista — che gli hanno creato la fama di fazioso, come a Renzo, dal donabbondismo *nostrano. In questo equivoco cade anche, in assoluta buona fede, Vittorio Stella, del quale qui non si vogliono confutare le idee, per quello che sopra s'è detto, ma soltanto respingere un luogo comune corrente in contrasto coi fatti.*

Ora in Cinema quinto potere *si è data la documentazione dello sperpero di miliardi dei contribuenti, del totalitarismo instaurato dai clericali nel campo della cultura e della produzione cinematgrafica, dei continui interventi per limitare la libertà di espressione delle costanti discriminazioni fra gli uomini di cinema, non in base al loro valore, ma alle opinioni politiche. E i risultati, oggi, sono ancora più visibili. Si è parlato, insomma, delle cose italiane senza i soliti attacchi, che paiono di rito e inevitabili, all'Unione sovietica e ai comunisti di casa, non per quello che fanno, ma per quello che si crede potrebbero fare. E questa, forse, è la ragione di un tale atteggiamento.*

Per tornare al nostro collaboratore noi rispettiamo la sua opposizione ideologica al comunismo e al socialismo, la sua adesione politica al Governo «centrista» ma non possiamo accettare, perché si tratta di dati di fatto, la sua difesa della imparzialità e libertà della politica cinematografica governativa e soprattutto l'adombrata e conseguente accusa di faziosità a chi ha dato e dà prova del contrario, anche con questa rivista (n. d. R.).

I FILM

Documentari storici, scientifici, d'arte

E' singolare il destino dell'invenzione cinematografica: pensata da Marey e dai fratelli Lumière come strumento di ricerca e di documentazione scientifica, ha poi preso prevalentemente l'aspetto di spettacolo, di occupazione del tempo libero, che offre vantaggi economici sia a chi ne intraprende l'industria, sia a chi, grazie al basso costo del biglietto, può finalmente accedere ad una forma di spettacolo che sia alla sua portata.

Questa improvvisa deviazione ha fatto sì che le esperienze spettacolari dell'arte cinematografica si siano di gran lunga più sviluppate di quelle scientifiche e puramente documentaristiche. In questo campo non sono sfruttate che in minima parte tutte le sue possibilità.

L'attività svolta sinora, ha seguito tre principali direzioni: quella di ricerca scientifica — quando la macchina da presa può venire utilizzata in questo senso — o di divulgazione; infine quella di presentazione — più o meno critica — delle opere d'arte. Naturalmente nella gran parte del lavoro in queste tre direzioni si possono riscontrare anche giustificati e opportuni fini didattici.

Se non andiamo errati, la prima volta che un avvenimento storico fornì tema con la sua ricostruzione realistica a un lungometraggio, fu quella di *Ottobre* (o « Dieci giorni che sconvolsero il mondo ») preparato da Eisenstein per festeggiare il decimo anniversario della rivoluzione sovietica. Il film tuttavia non si può dire documentaristico vero e proprio: per la maggior parte espone una ricostruzione il più fedele possibile degli avvenimenti, ripresa per dare un senso preciso di ciò che si era svolto. Di autentico — cioè di girato nelle giornate stesse dell'ottobre — crediamo vi sia ben poco. D'altro canto il suo scopo non era spettacolare, non intendeva svolgersi nella falsariga di un racconto che lo legasse all'emozione degli spettatori con i suoi personaggi e le sue vicende, ma si atteneva a una fedele

presentazione storica. Film di questo tipo si succedettero in varie forme e con varii intenti. Ma il primo film costituito interamente con documenti fotografici e cinematografici dell'epoca, che raggiungesse una sua particolare dignità espressiva, fu « Paris 1900 » di Nicole Vedrés. L'intelligenza di Nicole Vedrés si adoperò a dare un ordine abbastanza individuabile ideologicamente (diciamo, in un ambito « Temps Modernes ») al suo materiale, nel montarlo secondo un certo gusto affettuoso e sorridente. Per queste ragioni, anche in un caso del genere, non sarebbe esatto parlare di documentarismo nel senso rigoroso del termine. La volontà dell'autore e degli elementi esterni si sovrappone, e la storia si porta al romanzo, per farsi spettacolo.

Nei confronti di un film uscito in questi anni nel Messico « Recuerdos de un messicano » dovuto alla costanza di un tenace operatore, l'ing. Toscano, che per mezzo secolo ha ripreso fedelmente gli avvenimenti storici maggiori e minori svoltisi a Città del Messico e vicinanze, si può effettivamente parlare di documentarismo storico, anche se non si può dire vi faccia la sua comparsa l'elemento scientifico, e se la riproduzione fotografica degli avvenimenti non ne porge la cronaca. Il lungometraggio in questione ben può allinearsi fra le fonti non minori per la storia dello stato messicano in questo secolo.

Ciò che a prima vista colpisce e interessa maggiormente lo spettatore non messicano è il confronto tra i personaggi storici qui visti in una realtà senza maschere e la raffigurazione romanzesca datane nella produzione di Hollywood da « Viva Villa» di Jack Conway, a « Viva Zapata » di Elia Kazhan. Naturalmente il romanzo ne viene molto a scapitare, e la realtà appare ben più cruda e misteriosa.

La seconda constatazione è che, per quanto si sia compresi delle tragedie che si succedono e delle sofferenze umane che hanno comportato, lo svolgersi della storia qui prende un aspetto grottesco: perfino le stragi e le esecuzioni capitali.

Si sa che dei film drammatici del passato, molto pochi si salvano dall'insorgere del riso alle labbra anche nel più rispettoso cultore dell'arte cinematografica. Questo è dovuto non solo al cambiamento di velocità dei fotogrammi: ma al fatto che gli atteggiamenti e il costume psicologico del passato visti così a distanza assumono un aspetto inconcepibile e tanto più comico quanto invece si riferisce a motivi tragici. Spetterebbe a uno studioso di psicologia l'indagare le ragioni di questa reazione. Confessiamo tuttavia che non ci saremmo aspettati di soggiacere a queste tentazioni di fronte a documenti così vivi e veri del destino di un popolo. E' vero che in altre opere d'arte — come quelle mute di Eisenstein e di Pudovkin — non c'è nulla che faccia sorridere. Probabilmente se questo film messicano avesse subito un'elaborazione di montaggio atto a far risaltare la ragione vera degli avvenimenti ne saremmo stati presi e commossi. Così è restato

l'interesse, e naturalmente un interesse piuttosto divertito. La ragione è anche un'altra: che la storia, soprattutto nel succedersi talvolta drammatico degli avvenimenti esteriori, ha in effetti un che di grottesco. Si direbbe che gli uomini, e primi fra tutti proprio i capi, abbiano il destino di cadere come fantocci in mano a forze di gran lunga superiori e ben difficilmente individuabili. Si scorgono attraverso questo film i rapporti stretti tra i sommovimenti della struttura economico-sociale di un paese e gli individui che li personificano, tra ciò che decide e chi si fa portavoce di questa decisione, anche senza saperlo; tra quello che sembra il caso, o destino come dir si voglia, e l'inconoscibilità delle forze reali che animano la nostra storia; cioè come quei fattori sconosciuti che noi denominiamo col nome generico e rassegnato di caso, siano in effetti elementi reali che hanno la sola particolarità di sfuggire per ora alla nostra conoscenza. Se avessimo saputo cosa significavano Diaz e Madero, Villa e Zapata, li avremmo guardati forse con pietà. Ma il non poterne comprendere il vero senso, spargeva un'impressione di amaro grottesco, non solo, ma faceva temere che mai avremmo potuto riuscire a individuare la ragione e il senso di questi interrogativi, di questo svolgersi di eventi. La tecnica primitiva con cui specialmente le prime « attualità » venivano riprese, il montaggio meccanico con cui si susseguirono nel film, non ne erano responsabili: anzi, ci rassicuravano sulla loro autenticità. In qualsiasi modo si fosse presentata, questa materia avrebbe offerto un volto enigmatico, perché il suo dramma le era insito, ed era quello stesso degli uomini che ancora non sanno vedere la loro storia.

La presenza a Roma dell'ottavo congresso internazionale della cinematografia scientifica ha permesso a un limitato pubblico di assistere alle proiezioni organizzate per i congressisti. Anzi, una parte delle proiezioni era privata; quella più propriamente di indagine scientifica. La divulgazione invece era accessibile anche a un pubblico di invitati. Non possiamo quindi dare un quadro completo di tutta la rassegna. Ma se ne possono ugualmente fornire alcuni elementi interessanti. Nello stesso periodo si stava proiettando in prima visione « Ulisse ». E il contrasto era singolare. Da una parte, quasi ignorato dalla vita cittadina, il contributo positivo portato dal film alla cultura. Dall'altro, avvenimento clamoroso e preceduto da tutte le fanfare della pubblicità, un'opera dannosa alla cultura e alla formazione del pubblico cinematografico, come poche lo possono essere. Non solo il film di oggi distrae il lettore medio dal libro (che va letteralmente scomparendo dalle case), ma oscura la mente dello spettatore ingombrandogliela con diffamazioni fumettistiche del maggior patrimonio culturale dell'umanità. « Omero, che soggetti ha scritto? » si dice abbia esclamato un quotatissimo attore nordamericano interpellato per interpretare la figura di Ulisse. E noi potremmo aggiungere che Omero è stata la vittima, lo sfruttato che non poteva protestare. Il risultato di un film del genere, a parte il

raffronto con l'originale, è quello di allontanare decisamente lo spettatore dalla lettura dell'Odissea, di farlo regredire in un perpetuo infantilismo di concezioni, in un rozzo e sordo primitivismo. Non si dica che vi sono necessità di divulgazione: anche il pubblico più semplice è in grado di comprendere l'Odissea in ben altra forma. Così storia e letteratura sono poste al servizio dello spettacolo, e questo ha effetti perniciosi: mentre è ben noto quanto, storia e letteratura possono dare, nelle loro migliori interpretazioni, all'educazione dell'uomo.

Fortunatamente a queste tendenze del film spettacolare, c'è almeno una modesta eccezione, quella del film scientifico, che, se pure vive ai margini, continua a svilupparsi e a compiere un'opera positiva. Le serate pubbliche del Congresso hanno presentato un lavoro complessivamente denso d'interesse e di risultati concreti. Non è poi vero che questi film non possano interessare pubblici più vasti. Come hanno successo le pubblicazioni di divulgazione scientifica, così lo avrebbero i film. Solo che il pubblico è ora abituato al sapore spesso morboso del film spettacolare, e naturalmente, farlo ritornare a fatti concreti e interessanti senza adulterazioni, implicherebbe una complessa rieducazione sociale che oggi ci si guarda attentamente dall'attuare. I desideri del pubblico sono ben lungi dall'essere soddisfatti. Se ne vuol conoscere solo la direzione attraverso la quale è più facile trarne profitto.

E' stato un peccato che le proiezioni pubbliche si siano svolte senza un piano organico, senza realizzare una metodica esplorazione nei diversi settori (che sono pressappoco quelli delle scienze, con una prevalenza, naturale d'altronde, degli elementi tecnici sugli scientifici, delle applicazioni sui principii). Come è peccato che le attività delle varie cinematografie nazionali scientifiche non siano coordinate in modo da giungere a una completa raccolta di dati, a una visione organizzata enciclopedicamente del cammino fin qui seguito dalle diverse scienze.

I panorami che ci sono stati offerti si allargavano nelle più diverse direzioni. Il Canadà presentava una storia geologica del suo territorio condotta con analisi sapiente ma di facile comprensione: gradevoli alcuni effetti di colore. L'Uruguay un documentario di Talice (per la verità fotografato con mezzi rudimentali) volto ad ammonire gli abitanti di Montevideo sul pericolo costituito da un ragno le cui punture sono mortali. La Francia era rappresentata dal veterano Jean Painlevé che partecipava ai lavori dell'assemblea. In un cortometraggio francese si intendeva spiegare al profano i principii scientifici in base ai quali la pila atomica era stata costruita e funzionava: purtroppo però i ragionamenti si facevano di mano in mano talmente complessi che, se non si era particolarmente versati in materia, non si poteva seguirli. Fattura normalmente corretta. Uno spiritoso e agile cartone animato statunitense riusciva invece ad illustrare con grande chiarezza i principii della dissociazione atomica. Il cortometraggio,

oltre a raggiungere il suo scopo, poteva dirsi un modello di perfezione tecnica nel suo genere. L'Unione Sovietica era presente nella persona di Alexander Sguridi, specializzato in questi film, come Boris Dolin, e maestro nel saper raccontare vicende appassionanti del mondo animale. Furono visionate alcune bobine di un lungometraggio realizzato da Dolin sul tema dei riflessi condizionati: una esposizione chiara e convincente, di ottimo livello figurativo. La Cecoslovacchia aveva inviato un mediometraggio che trattatava in modo didattico le forme e i modi per conservare il patrimonio forestale: dato l'argomento, in esso appariva con delicata suggestione il colore delle foreste e del sottobosco, fresco e morbido. La Polonia un cortometraggio sull'utilità della metereologia: suggestivo a volte, ma piuttosto banale nella ripresa. La Germania illustrava il mondo delle stelle con un seguito di disegni che si rifacevano in certo senso alle proiezioni da Planetario: realizzazione accurata e rigorosa. Un cortometraggio belga sul valore della luce nella scultura, appariva superfluo e stonato, per la sua concezione dilettantesca. E l'Italia? L'Italia, grazie alle note disposizioni, sviluppa una larghissima produzione di cortometraggi che dovrebbero essere di sicuro valore culturale, ma non ha che un solo realizzatore specializzatosi in documentari scientifici, Alberto Ancillotto, degno di figurare in un ambito internazionale. Probabilmente nel nostro ambiente cinematografico gli argomenti scientifici non sono ancora considerati culturali e in grado di affrontare gli esami della commissione governativa. La scienza è ancora, per questi produttori, materia diabolica che deve cedere il passo, che so io, alle piume dei bersaglieri o alle madonnine lagunari. Sinisgalli e Sabel svolsero un tempo una notevole attività in questo settore, con risultati assai pregevoli sia dal punto di vista della divulgazione scientifica, che da quello della realizzazione cinematografica. Vi sono anche tentativi isolati, ma i loro risultati appaiono in genere incerti, perché anche per realizzare un film scientifico occorre una preparazione particolare, compiere determinate esperienze, in una parola, specializzarsi. Bisogna divenire al tempo stesso scienziati e uomini di gusto cinematografico, com'è Alberto Ancillotto, di cui abbiamo visto questa volta « Metamorfosi di una libellula », realizzato con grande pazienza e applicazione (si tratta di seguire per mesi e mesi la vita dell'insetto) ma con risultati tali da compensarle: si ottiene al tempo stesso la documentazione scientifica e una tenera poesia d'immagini, di rara purezza.

Pressappoco privata — era per inviti — la prima proiezione a Roma del lungometraggio che Luciano Emmer ha dedicato alla pittura di Picasso, con la collaborazione di Antonio del Guercio, Renato Guttuso, Antonello Trombadori (è singolare come in una rubrica che dia conto degli sviluppi dell'arte cinematografica si debba parlare soprattutto di visioni private: ciò purtroppo ha un significato trasparente).

Sui film d'arte di Luciano Emmer, che hanno riscosso un largo successo in tutto il mondo (e che, a onor del vero, sono spesso il frutto di collaborazioni determinanti: quella di Enrico Gras agli inizi, quella di André Arcady per il film su Leonardo, e via via) si sono accese lunghe discussioni. La loro mancanza di apparato critico li ha fatti violentemente squalificare da taluni, la loro piacevolezza spettacolare ha riscosso un caloroso plauso presso altri (sempre fra ristrette cerchie di intellettuali: il pubblico è in genere indifferente, se non addirittura ostile, purtroppo, a questo genere; ricordiamo di aver assistito a un « Goya » di Emmer coperto di fischi della platea nonostante la colonna sonora si giovasse della chitarra di Segovia). In verità Emmer ha avuto il grande merito di « raccontare » un affresco, un dipinto, con gusto elaborato, con vivo senso dello spettacolo. Ed è stato il primo a saperlo fare. A discapito spesso della scientificità dell'esposizione, e del suo rigore. Potremmo definirlo, in certo senso, un critico alla Barilli invece che alla Ronga o alla Gatti. Naturalmente, sul piano ben diverso della cultura cinematografica. In questo senso il suo apporto può essere considerato positivo e talune atmosfere da lui realizzate con l'esplorazione della « camera » sull'affresco risultano commoventi e autentiche.

Nel suo « Pablo Picasso » lo hanno guidato acute e aperte menti critiche quali quelle di Del Guercio, Guttuso, Trombadori, e così l'esposizione ha potuto raggiungere giusto equilibrio tra la scorrevolezza del racconto nel gusto delle immagini, e il senso critico con cui occorre presentare Picasso per renderlo comprensibile e parlante. L'alternarsi della ripresa dei quadri con la ripresa dell'artista al lavoro, è attraente ed agile, dà un'immagine veritiera della felice creatività di Picasso, di come siano e siano state spontanee, naturali, le sue ampie ricerche, frutto di una cultura e di una situazione storica. Il colore è abbastanza delicato e fortunatamente non deforma troppo le tinte originarie (questo almeno per i quadri che ricordavano di aver visto nelle esposizioni e nei musei). Un'opera così riuscita potrebbe assolvere al compito di eliminare molte diffidenze ancora dominanti tra i meno preparati, sul lavoro di Picasso. Ma è ben poco probabile che il film venga diffuso nei circuiti normali.

Vito Pandolfi

The Back of Beyond

The Back of Beyond (Oltre l'orizzonte) di John Heyer, è un documentario del più puro stile britannico. Lo si potrebbe classificare anche senza vederne i titoli di testa, solo da poche inquadrature, dal tipo stesso del taglio, dall'impiego del sonoro, perché è un film che sta nel punto in cui si

può parlare di tradizione e non più di scuole, se non si vuol considerare che già i principî di Grierson e di Rotha vivevano di una contrapposizione troppo squisita e sottile, che intanto, non impediva il prodursi di risultati di felice fusione. Infatti, insieme ai « classici » di Wright, Cavalcanti, Eldrige, Anstey, e degli stessi fondatori delle due tendenze, non pochi furono, via via, i film derivati dalla felice integrazione di programmi diversi, sotto il segno di una vera e propria cultura nuova del documentario: a cominciare da *North Sea* di Watt, che pure è considerato un esempio di scuola griersoniana, ma che già porta i segni di un componimento, per continuare, poniamo, con *Diary for Timoty* di Jennings o *Merchant Seamen* di Holmes, in cui il momento dell'educazione e dell'informazione si fonde con quello narrativo e artistico, senza compiacimenti « sinfonici » e con risultati d'un realismo singolare.

Il film di Heyer si trova su questa linea, e non è un caso che il regista sia stato una volta assistente di Watt: in *The Back of Beyond* tornano infatti le regioni immense e deserte dell'Australia di *The Overlanders*, e l'impegno illustrativo di un servizio pubblico, già efficacemente esercitato in *North Sea*. E torna sopratutto lo stile di quei grandi esempi, anche se i risultati di Watt hanno una maturità, un rigore, che il film di Heyer ancora non dimostra.

The Back of Beyond si svolge nell'Australia centrale, e racconta il viaggio d'un vecchio autocarro adibito a trasporto di posta e di cose da Marrie a Birdsville, attraverso 330 miglia di deserto di pietra e di sabbia.

Le prime immagini sono per fissare l'ambiente subtropicale: un uccello, una lucertola spiritata, ossa preistoriche e conchiglie fossili seminate dove un tempo remoto c'era l'oceano.

In mezzo a questa solitudine vi sono rare colonie di uomini — pochi bianchi e aborigeni — raccolte intorno a sparse case e lavori di frettoloso pionierismo. Sembra che siano dei condannati, e quasi non ci si spiega perché stiano in quei posti, in compagnia di qualche gallina, di cani selvatici, e circondati dai fruscii inquietanti del deserto. Con sicurezza e vigore il regista riesce a mettere in evidenza proprio questa condizione fatale di chi resiste e sopravvive. Gli altri muoiono, infatti, o si stancano e se ne vanno, e le fattorie si riducono e diventano sempre più lontane tra loro.

E. G. Kruse, il portalettere, copre periodicamente la lunga distanza col suo vecchio autocarro, due compagni, la radio, il grammofono, e l'occorrente per mantenersi in vita durante il faticoso viaggio. La vita dei tre si svolge sull'essenziale. Il resto non conta nulla perché intorno non c'è nulla che valga. Cresceranno le barbe e le mosche noiose saranno dappertutto.

Uno sguardo a Marrie prima di partire: una donna del luogo, nera e sporca, con un nugolo di insetti sul viso, si fa scrivere una lettera da affidare alla corriera; alcuni bambini cercano di giocare; un vecchio afgano, ex portatore di cammelli, prega inginocchiato sulla pietra, di fronte al de-

serto, e la sua voce lamentosa si perde nel caldo crepuscolo; il canto stridulo di qualche uccello cade su quel mondo stracotto, sempre uguale.

Poi il treno di Adelaide porta la posta per quelli che vivono « oltre l'orizzonte » e il traballante autocarro della « Royal Mail », parte per la traversata.

Non è necessario seguirlo a lungo che già dopo i primi chilometri cominciano a vedersi le pietre miliari del deserto: sono scheletri di animali, statue tragiche della fame e dell'arsura, lasciati per via dalle mandrie. Tutto intorno c'è il silenzio e la rovente pianura di pietra che si estende « feroce e nuda ». Si sente solo l'ansimare dell'autocarro sulla pista. E per chi ha sete c'è, ad un certo punto, un pozzo d'acqua bollente. (L'effetto di insuperabile solitudine è aumentato dalla mancanza di commento musicale, e dal conseguente fantomatico rilievo dei rumori).

Poi scende la notte. Gli autisti si avvicendano al volante. I fari illuminano un albero secco e tentacolare, un cane selvaggio insonne ai bordi della pista, uno scheletro calcinato. Bello è il procedere lento dell'autocarro, mentre un uomo veglia e gli altri dormono, e l'indagare della luce nel buio del deserto, e quell'apparire improvviso di oggetti nella loro insospettata esistenza notturna.

Quando il veicolo si ferma, nella zona rischiarata dai fari si spande la musica del grammofono, leggera e ritmata, e si vedono le ombre degli uomini scesi per le riparazioni. Un gufo si agita sul ramo, un serpe nero striscia vicino. C'è un vago senso di laboriosità e di vigilanza, presto rotto dal ripartire dell'autocarro.

E il viaggio continua. E' di nuovo giorno e comincia la zona avvilente della sabbia. Le ruote affondano, la vegetazione rada di prima è scomparsa, anche le ossa bianche si vedono di meno, inghiottite dalle dune. Ma l'uniformità assassina del deserto non riesce ad escludere del tutto la vita. S'incontra sempre qualche fattoria, con pochi bambini, alcuni animali domestici, un baraccone con una donna grassa e sudata che fa servizio alla radio. Fuori soffia un vento di sabbia che trascina legni ed erbe secche. La noia sovrasta tutto e neanche l'arrivo dell'autocarro è un avvenimento. Il caldo copre anche le novità. Solo il grammofono dà un segno stanco di vita e i bambini raggruppati intorno l'ascoltano e battono le mani, incapaci di vero entusiasmo, soggetti alla consumazione del sole.

Quindi il gruppo riparte e incontra un fiume che porta fango ed erbe morte, e nei periodi di piena si allarga, esce dalle sponde, e annega gli animali che sono riusciti a sopravvivere alla siccità. Li annega e « li appende agli alberi ». Si vedono infatti carcasse appese ai rami più alti degli alberi, in una visione terrificante da cataclisma ovidiano.

Il carico deve essere traghettato su una primitiva barca a motore fornita da altri isolati che vivono vicino al fiume. I viaggiatori si riposano,

mangiano carne arrostita alla meglio, poi passano sull'altra riva. Qui trovano una croce di legno, ricordo d'una missione luterana accampatasi in quei posti cinquanta anni prima. Vicino a questi resti vive un vecchio cacciatore di cani selvatici (« una sterlina per ogni bestia morta »), e i tre uomini si intrattengono con lui prima di riprendere il viaggio e di affrontare il tratto più difficile. In questa parte del deserto si può morire davvero senza che alcuno se ne accorga. Si scompare nel mare di sabbia e « solo il " dingo " sa chi passa e chi muore ».

E' a questo punto che s'innesta la storia retrospettiva di due bambine allontanatesi da casa una volta per gioco, con un carrettino e perdutesi nel deserto senza lasciare traccia. Così raccontano i pochi abitanti del posto, ma la storia, inserita improvvisamente, per quanto efficace nella sua crudezza, disturba l'andatura strettamente realistica del film. Vien fatto di ricordare un uguale disturbo recato dalla storia del cercatore di gomma inserita nel mezzo di *Magia Verde* di G. G. Napolitano, e non mi pare che si possa condividere il giudizio sostanzialmente positivo espresso su quella storia di bimbe da Verdone in una corrispondenza da Venezia (*Cinema*, n. 140).

Ma Birdsville è ormai vicina. Lungo la pista, che corre sempre in mezzo alla distesa di sabbia, una giovane donna con la figlia aspetta per chiedere un passaggio sull'autocarro. Vanno in città a fare compere, e l'inevitabile raffronto con tante altre donne che, nella stessa ora, aspettano gli autobus nei paesi civili, lungo strade vere, per recarsi in città vere, crea un risultato di commosso stupore.

E Birdsville è come Marrie: poche case, dei bambini, la radio, gente rara e pigramente occupata, un pò di musica del solito grammofono e il meritato riposo per gli uomini delle « Regie Poste ».

Così si conclude il documentario di Heyer, bell'esempio di una produzione che, per quanto in crisi di quantità, riesce a mantenere una coerenza e ricchezza di qualità senz'altro invidiabili. Se si sono in un certo senso disperse le gloriose schiere suscitate dai maestri, resta la forza di un insegnamento e la straordinaria generosità di un profitto.

Aquarium

Con *Aquarium* di Agoston Kollanyi (Ungheria) torniamo in contatto con un genere di documentario che, fino ad alcuni anni addietro, era abbastanza conosciuto in Italia, e riscuoteva ammirazione e consensi presso vari pubblici. Poi, quel genere andò riducendosi ad un ruolo di rarità, e passò, tra una cospirazione e l'altra, nella materia esclusiva dei Circoli del Cinema. Oggi quasi non se ne ha più notizia e i famosi titoli dei film di Dolin, Sguridi, Karostin, sono soltanto dei ricordi.

Il film di Kollanyi — che abbiam potuto vedere nell'occasione del Congresso Internazionale del Cinema Scientifico — non è al livello dei più grandi esempi, ma ne mantiene dignitosamente le caratteristiche, il particolare gusto materialistico nell'osservazione dei processi della natura, quel riguardare gli animali, le piante, la stessa materia inorganica, nel loro svolgersi immanente, senza divagazioni, e con un tono di indagine il cui rigore scientifico, divulgandosi, si risolve in raccoglimento e in poetica celebrazione. La macchina da presa si immerge nei mondi che deve studiare, e le storie meravigliose della natura diventano il centro assoluto. La centralità della visione e l'accostamento interessato e amorevole dell'uomo alle manifestazioni della vita che lo circonda, portano — nelle mani di artisti — quel particolare impegno sentimentale da cui può scaturire il dramma. La cultura materialista diventa saggia umiltà, profondo rispetto per ciò che si conosce, fiducia e volontà per ciò che non si conosce e che la scienza ha il compito di scoprire. E questa condizione presenta il vantaggio che, quando non si raggiunge l'arte, restano sempre l'onestà e l'utilità. Durante lo stesso Congresso abbiamo potuto vedere documentari modesti ma intelligenti e sobri, come *I nemici della foresta* del prof. Calabek (Cecoslovacchia), sulla lotta alle larve dei bostrici che distruggono gli alberi e sulla opportunità di piantagioni che garantiscano l'equilibrio naturale dei boschi, *Seguiamo i tesori della terra* di V. Shilan (Cecoslovacchia) sulle ricerche dei minerali nel sottosuolo, *Nuovo frumento* di Popov (U.R.S.S.) sull'ibridazione del grano con la gramigna per la ricerca di qualità più resistenti, e *Nella foresta di Foucons Kobez* di Homoki Nagy (Ungheria) sul lavoro di un gruppo di studiosi del comportamento degli uccelli.

In *Aquarium* accanto ai valori didattici e illustrativi sono presenti valori artisticamente compiuti e il risultato è raggiunto con la vigile fusione di questi due termini. La serietà quasi religiosa del mondo chiuso dell'acquario, è introdotta con l'immagine di un pesce di pietra, e poi si entra in mezzo ai pesci veri, tranquilli nei loro recipienti di vetro. Ci accompagna una musica profonda e discreta, non nuova, ma coerente con tutta una tradizione di mezzi evocativi del sentimento della natura. Si avverte subito il clima di partecipazione, che il regista vuole stabilire, tra lo spettatore e le vicende dei pesci che si muovono calmi e colorati sviluppando le loro piccole e misteriose storie, mentre gli scienziati procedono alla selezione dei colori nelle varie specie mediante pazienti accoppiamenti. I pesci aspettano nel loro spazio senza suoni, e quando ricevono gli occasionali compagni rinnovano, con apparente sempre uguale energia, il rito della fecondazione.

Una delle parti più belle del documentario è per l'appunto quella dedicata all'accoppiamento dei pesci, argomento rarissimo a vedersi. Si vedono soggetti che si riproducono senza congiunzione, con un sistema di collaborazione esterna tra maschio e femmina, altri, invece, che si accostano e si

amano rapidamente, legandosi e subito sciogliendosi e cadendo in fondo alla vasca come nella dolce prostrazione che segue l'amplesso.

Uguale varietà di forme, e di misteriose collaborazioni, c'è nella deposizione delle uova, nella loro incubazione, nella loro difesa, nel momento del loro brulicante schiudersi.

Ma dopo che le uova si sono chiuse, e che i vivipari hanno schizzato dal ventre i piccoli già formati, comincia la lotta. C'è, in agguato, il pesce cattivo e vorace, opportunamente scelto, con gli occhi ottusi e la bocca inespressiva, che divora i neonati mentre una parte di essi, quella necessaria, naturale, sopravvive per continuare le meraviglie dell'esistenza.

Chiude il film lo stesso pesce di pietra visto all'inizio, a suggello di una storia delicata e tanto lontana da noi da sembrare artificiale.

La metamorfosi della libellula

Sta onorevolmente, anche se ancora timidamente, sulla via del buon documentario di divulgazione scientifica, *La metamorfosi della libellula* di Alberto Ancillotto. A differenza di altri film italiani del genere — per esempio *Plancton* di R. Marcellini o *Colori e forme nel mondo degli insetti* di G. Ferroni, che si esauriscono quasi completamente in suggestioni cromatiche e in emozioni facili per i sorpresi profani — questo cortometraggio indugia utilmente su aspetti della vita dell'insetto, riuscendo non di rado a fondere l'informazione con momenti di poesia della natura.

Il capitolo dedicato alla vita delle voracissime larve della libellula — insospettate sterminatrici degli stagni, nemiche irriducibili delle zanzare e di altri insetti dannosi — è molto interessante. Le larve nascono nell'acqua e ivi compiono la loro metamorfosi, fin che, in una notte d'estate vengono alla superficie dopo essersi svestite dei sottili involucri che chiudevano le loro forme già compiute. La libellula è libera, acquista gli organi necessari per il movimento, e vola incrociando le ali come un elicottero.

A questo punto il regista indugia su qualche aspetto alla Disney, mostrandoci la testa dell'insetto, somigliante a quella di un « giocatore di base-ball ». Ma, nell'insieme, la notazione scherzosa non dà fastidio, anche perché subito dopo riprende il racconto con accentuazioni drammatiche non prive di efficacia. Infatti possiamo vedere, anche qui l'inedito spettacolo della copulazione degli insetti che vibrando disegnano un singolare profilo di cuore.

La musica e il colore contribuiscono ad assicurare un tono complessivo di suggestione e a compensare alcune stanchezze e debolezze del tessuto espositivo.

Sarebbe augurabile che documentari del tipo di questo di Ancillotto, e ancora molto meglio curati e organizzati, si producessero numerosi in Italia e avessero il continuo e programmatico incoraggiamento di enti statali. Potrebbe svilupparsi, con lavoro costante e specializzato, e con l'impegno culturale e artistico, una vera e propria tendenza nazionale del documentario divulgativo, fondata su un materiale più semplicemente sentito, più chiaro e forse più lietamente educativo, rispetto alle tendenze di altri paesi. Non si dimentichi l'insegnamento di Omegna, l'entusiasmo e la vena graziosa e pure ordinata dei suoi vecchi film.

Saverio Vollaro

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

ARGENTINA

Gente de Cine, n. 33, Buenos Aires, giugno-luglio 1954. E. Da Mommio: De Méliès a Eckener; Derek Hill: Poeta por ocupación; Victoria Ocampo: Qué opina usted del cine?; Azorìn: El guionista y el director; L. Lacay: « *Gaucho* »; Jorge Aracena: El paisage y nuestro cine; Bud Schulberg: 50 anos de cine, y para qué?; Darius Milhaud: Música de fondo para cine; Nelly Kaplan: Filtro de un Festival; Eric von Stroheim: El director más caro y más suscio del mundo?; Leopoldo Torre Nillsson: Sobre *Greed* de Stroheim; Glauco Viazzi: A propósito de Jean Vigo; George Altman: Más allá del espejo.

CECOSLOVACCHIA

Le Film Tchécoslovaque, VII, n. 8-9, Prague, 1954. Résolution des délégués au VIII Festival International du Film à Karlovy Vary; Pour la paix, pour l'amitié entre les nations, pour les nobles aspiration de l'humanité; Les palmarès du VIII Festival International du Film à Karlovy Vary, 1954; Festival de paix et d'amitié; Un peu de tout sur le festival; Les films sont à l'honneur; Nouvelles diverses; On tourne; *Bayaya* triomphe à l'éntranger; *Musique de mars* (di Elmar Klos e Jan Kadár).

Le Film Tchécoslovaque, VII, n. 10, Prague, 1954. Qu'y a-t-il de nouveau dans la production des films de long métrage: *Le meilleur des hommes* (di Ivo Novák e Václav Wasserman); Jiri Pilar: Les actualités et les documentaires tchécoslovaques; La prague gothique revit dans le film *Jan Huss* de Otakar Vavra; *La machine à chassures (Botostroj)* di K. M. Wallò; Otto Lackovic; Nouvelles diverses; Jindra Kramperovà; Encore quelques échos du Festival de Locarno; Les films tchécoslovaques au Festival du Film dans l'Union Sud-Africaine; Grand succès du cinéma tchécoslovaque au Festival International du Film à Montevideo, en mai 1954; *Il y avait une fois un roi* (di Borivoj Zeman).

FRANCIA

Cahiers du Cinéma, VII, 38, Paris agosto-settembre 1954. Jean Renoir: Mes Rêves; Jean Renoir: Après la chasse (extrait de *La régle du jeu*); Phillippe Demonsablen: A propos du *Carrosse d'or;* Jacques Audiberti: Billet 2 (Congas bantous et ancestral aparté); Lotte H. Eisner: Au Lido: Deux Festival avant-coureurs; Nino Frank: Au Lido: Métrages de pellicules; Pierre Michaut: A Berlin et à Locarno: quelques films; André Bazin: Petit Journal Intime du Cinéma; Les films: Maurice Schérer: Le meilleur des mondes (*Les Hommes préfèrent les blondes*, di Howard Hawks); Jean Domarchi: Alceste est dans le sac (*Les Hommes préfèrrent les blondes*, di Howard Hawks); Jacques Doniol-Valcroze: Fiers comme des hommes (*Les aventures de Ro-*

binson Crusoe, di Luis Bunuel), Francois Truffaut: Les négres de la rue blanche
(*River of no return*, *Riviere sans retour*, di Otto Preminger; *Prince Valiant* di Henry
Hathaway; *King of the Khyber Rifles*, *Capitaine King*, di Henry King); Philippe
Demonsablon: le pire n'est pas toujours sur (*Boots Malone*, di William Dieterle);
Notes sur d'autres films: J.D.-V.: *Orage* (di Pierre Billon e Giorgio Capitani); Ph.D.:
The Band Wagon (*Tous en scène*, di Vincente Minnelli); *Les infidèles* (*Le infedeli*,
di Steno e Monicelli); R.L.: *Les frontièrs de la ville* (*The Glass Wall*, di Maxwell
Shanne); R.L.: *Les amants de la villa Borghese* (*Villa Borghese*, di Gianni Francio-
lini); R.L.: *Les hommes ne regardent pas le ciel* (*Gli uomini non guardano il cielo*,
di Umberto Scarpelli); R.L.: *La chasse au gang* (*The city is dark*, di André de Toth);
Livres de cinéma: Robert Lachenay: *Vedettes sans maquillage*, di Georges Baume;
R.L.: *Le public n'à jamais tort*, di Adolphe Zukor; F.H.: *Motion Pictures* 1940-49,
Catalog of Copyright Entries; Films sortis en prémière exclusivité a Paris du 30 juin
1954 au 17 aout 1954.

Cahiers du Cinéma, VII, 39, Paris, ottobre 1954, Alexandre Astruc: Quand un
homme...; Maurice Schérer: A qui la faute?; Alfred Hitchcock: Préfance; Sylvette
homme...; Maurice Schérer: A qui la faute?; Alfred Hitchcock devant le mal; André
Bazin: Hitchcock contre Hitchcock; Jean Domarchi: Le chef-d'-oeuvre inconnu;
Claude Chabrol: Histoire d'une interview; Francois Truffaut: Un trousseau de faus-
ses clés; J. R.: Filmagraphie d'Alfred Hitchcock; Jean Desternes: Venise '54.

Cahiers du Cinéma, VII, 40, Paris, novembre 1954. Jean-José Richer e Jean Desternes: Venise 1954; Lotte H. Eisner: La rétrospctive du cinéma allemand au Festival de Venise; Georges Sadoul: Petite chronique du Festival inconnu (Karlovy Vary); Jacques Audiberti: Billets 3 et 4; Les films: Jean Desternes: Après un combat (*L'Air de Paris*, di Marcel Carné), Jean-José Richer: Remords ou défi? (*The Cain Mutiny*, di Edward Dmytrick); Jean-José Richer: Aventures Romaines (*Three Coins in the Fountain*, di Jean Negulesco); Philippe Demonsablon: Le Fil du rasoir (*Executive Suite*, di Robert Wise); André Bazin: L'autre « Festival de Cannes »; Maurice Lemaitre: Les vrais et les faux pioniers du cinéma; Lo Duca: Le « pool » du cinéma, etc.; Films sortis en exilusivité à Paris du 18 aout au 26 octobre 1954.

Positif, II, 11 settembre-ottobre 1954. Raymonde Borde: Deux époques du film social aux USA; Index sommaire des films sociaux américains; Recontre avec Paul Strand; Edgard Fary: Le cinéma militant aux Etat-Unis; Pierre Billard: Fred Zinnemman à la croisée des chemins; Madeleine Vives; Sur deux film de Jules Dassin; Quelques réalisateurs trop admirés: Hawks, Hathaway, Cukor, Lang, Ray Preminger, Mankiewicz; R.B.: *La Pensionnaire* (*La spiaggia*, di Alberto Lattuada); J.D. e K.A.: *La louve de Calabre* (*La lupa*, di Alberto Lattuada); A.B.: *Le manteau* (*Il cappotto*, di Alberto Lattuada); R.T.: Renato Rascel; R.T. e B.C.: *Les vitelloni* (*I vitelloni*, di Federico Fellini); B.C.::; Propos sur *La Provinciale* de Mario Soldati; J.D.: *Touchez pas au grisbi* (di Jacques Becker); a. bc.: *Monsieur Ripois* (di René Clement); *Positif* a-t-il une ame?.

GERMANIA

Der Filmspiegel, n. 16, Berlin, D.D.R., 1954. E.W.: *Marinas Schicksal* (di Schma-
ruk e Ivcenko); Rosemarie Rehahn: *Der träumende Mund* (di Josef von Baky); P.:
Gérard Philippe; jd.: Sieben vom Rhein; jd.: Marie Tomásovà; Alena Bernaskova:
Kinder der Liebe; Clyde Beaty: Ich müss mit Raübtieren kämpfen; Bahn Frei den
Jungen.

Der Filmspiegel, n. 17, Berlin, D.D.R., 1954. Paul Thyret: Um den Kinotag;
Julia Dressler: Juliusruh oder Cartagena?; O.B.: *Bel-Ami* (di Louis Daquin); Paul
Thyret: Gespräch im Hotelzimmer; Crim.: Artur Pohl dreht: *Pole Poppenspä-*
ler; Karl Schnog: Kleiner Dialog über die Porten; hap.: *Café an der Hauptstrasse*
(di Miroslav Huback); Sartorius: Es war einmall (Aus der Kinderziet des films, I);
Wir öffnen briefe; H. S.: Der Architekt; Peka: Mickey Spillane- Literat des Satans.

Der Filmspiegel, n. 18, Berlin, D.D.R., 1954. Paul Thyret: Eines Freundes Herz
schlägt nicht mehr; Willi Bredel e Michael Tschesno-Hell: *Ernst Thälmann - führer*
seiner klasse; P.: Maria Schell; An.: *Rom, 11 Uhr* (di Giuseppe de Santis);

I.G.: Helga Göring; I.K.: *Der steinerne Mühlmann* (di Herbert Ballmann); Sartorius: Es war einmal (II); Wir öffnen briefe; Julia Dressler: Ein dokumentarfilmstab ünterwegs.

INGHILTERRA

Sight and Sound, vol. 24. n. 2, London. ottobre-dicembre 1954. Europe and the Far East; Gavin Lambert: Venice: David Robinson: Edimburgh; Tony Richardson: The Metteur en Scene; Pauline Keal: Morality plays right and left (*Night People* di Nunnally Johnson, *Salt of the Earth* di Herbert Bibermann); Jay Leyda: The Films of Kurosawa; R.E. Durgnat: Oriental Notebook; Film Reviews: Penelope Houston: *On the Waterfront* (di Elia Kazan); Lindsay Anderson: *The adventures of Robinson Crusoe* (di Luis Bunuel); Gavin Lambert: *Indiscretion* (*Stazione Termini*, di Vittorio De Sica); Basil Wright: *The Gorki trilogy* (di Mark Donskoi); Lewis Ballan: *The Caine Mutiny* (di Edward Dmyrtyck); Derwent May: *Rear Window* and *Dial M for Murder* (di Alfred Hitchcock); Penelope Houston: *The Young Lovers* (di Anthony Asquith); Lindsay Anderson: *Falbalas and Rendez-vous de juillet* (di Jacques Becker); John Gillet: *O Cangaiceiro* (di Lima Barreto); Karel Reisz: Laundeis); William K. Everson: Cut copies: Song and Dance; John Grierson: A *Sabrina Fair* (di Billy Wilder); David Robinson: *The Belles of St. Trinians* (di Frank Review of Reviews; Book Reviews: Lindsay Anderson: French Critical Writing; James Morgan: *The public is never wrong*, di Adolph Zukor; David Robinson: *Chaplin, the immortal tramp*, di R.J. Minney; John Huntley: The Sound Track; Correspondence.

ITALIA

Bianco e Nero, XV, 6, Roma, giugno 1954. Roberto Paolella: L'opera di Erich von Stroheim e la ricerca di Dio; Giorgio Prosperi: Nascita morte e resurrezione nella struttura dell'opera filmica; Francesco Dorigo: Il cinema di Jean Cocteau; Filmografia di Jean Cocteau; Franco Venturini: Una deviazione del cinema italiano: il bozzettismo; Giovanni Scognamillo: Il grande Doug o la quintessenza dell'americanismo; Filmografia di Douglas Fairbanks; Pierre Michaut: L'esplorazione subacquea del Comandante Cousteau; G.S.: Occasioni; Sergio Frosali: Gli occhiali del critico; I libri: Tito Guerrini: *Storia e vita del cinema*, di René Clair; Giuseppe Giacobino: *Cinquante ans de cinéma français*, di Pierre Leprohon; I film: Nino Ghelli: *Stalag* 17 (di Billy Wilder), *O Cangaceiro* (di Lima Barreto), *La mano dello straniero* (di Mario Soldati), *La red* (di Emilio Fernandez), *Bienvenido, Mr. Marshall* (di Luis G. Berlanga); Rassegna della stampa.

Cinema, t. s., vol. XIII, VII, n. 141, Milano, 10-25 settembre 1954. Cinema-gira; Giulio Cesare Castello: Venezia ha bisogno del bisturi; I film della XV Mostra; Morando Morandini: Ivanov e Milestone non troppo loquaci; Jacques Flaud: Contro i protezionismi; Giovanni Calendoli: Un Festival con poche attrici; Lotte H. Eisner: Istruttiva ma incompletissima la retrospettiva tedesca; Georges Sadoul: Rivelazioni e scoperte al Festival di Karlovy Vary; Lo Duca: Prospettive reali del cinema 1954; Giuliano Vassalli: La parola ai giuristi; Charles Ford: Von Harbou, Loos, May: tre perdite per il cinema tedesco; Anna Garofalo: Aiutare e non condannare; G. Buratti e L. Arancio: I giovani e il cinema; Parlano i direttoti: Davide Lajolo, Nino Badabo (risposte a un'inchiesta); Chi è?, dei critici italiani; Lettere; M.M.: Compromessi sul neorealismo negli incontri di Varese; Sergio de Santis: Biblioteca: *Charles Chaplin, le self-made-myth*, di José-Augusto Franca; *Da Amleto a Charlot*, di Nicola Ciarletta; *Cinema de Vanguardia en Espana*, di Francisco Aranda; *Il colore nel cinema*, «Bianco e Nero», n. 2-3-4; La colonna infame; Giancarlo Tesi: Il VII congresso della FICC a Venezia: Invito al dialogo; I film: Vice: Miscellanea: *Lontano dalle stelle* (*Bad for each Other*) di Irving Rapper; *Il mago Houdini* (*Houdini*) di George Marshall; *Jack Slade, l'indomabile* (*Jack Slade*) di Harold Schuster; *La freccia insanguinata* (*Arrowhead*) di Charles Marquis Warren;

Senza madre (*My Pal Gus*) di Robert; *La porta del mistero* (*Remain To Be Seen*) di Don Weis; *Il principe coraggioso* (*The Prince Valiant*) di Henry Hathaway; *Operazione mistero* (*Hel and High Water*) di Samuel Fuller; *Marijuana* (*Big Jim Mc Lain*) di Edward Ludwig; *La grande carovana* (*Jubilee Trail*) di Joseph Inman Kane; *Assalto alla terra* (*Them!*) di Gordon Douglas; *La maschera e il cuore* (*Torch Song*) di Charles Walters; *Il gigante di New York* (*Easy Living*) di Maurice Tourneur; 50 *anni di emozioni*, di Ignazio Ferronetti; *La banda del Tamigi* (*The Saint's Return*) di Seymour Friedman; *Il viaggio intorno al mondo della regina d'Inghilterra* (*Flight of the White Heron*); *Rob Roy, principe di Scozia* (*Rob Roy, The Highland Rogue*) di Herold French; *Ricercato per omicidio* (*Cet Homme est Dangereux*) di Jean Sacha; *Santarellina* (*Mam'zelle Nitouche*) di Yves Allegret; Claudio Bertieri: Fuori programma: *SOS nelle Dolomiti*; *Il pantano*, di Alberto Ancillotto; *La storia dell'orologio*, di Mike Waschinskij; *Peccato di desiderio*, di Clemente Crispolti; *Arquà Petrarca*, di Aldo Nascimben; *Invito alla caccia subacquea*, di Romolo Marcellini; *La valle del silenzio*, di Piero Giordanino; *Croce Azzurra*, di Corrado Dragoni; Giorgio Trentin: Formato ridotto; Il Postiglione: La Diligenza; g. c. c.: Filmografia di Pirandello (supplemento); m. m.: Taccuino segreto del Lido.

Cinema, t.s., vol. XIII, VII, n. 142, Milano, 10 ottobre 1954. Cinema-gira; Giorgio Moscon: L'altro lato della barricata; Lucio Romeo: Il cinema siciliano gallina dalle uova d'oro?; Filippo M. De Sanctis: Il maestro di *Scuola elementare* conferma la sua vocazione; Sergio De Santis: Biblioteca: *Cinquante ans de cinéma français* di Pierre Leprohon; *Sept ans de cinéma français* di Agel, Barrot, Bazin, Doniol-Volcroze, Marion, Tallenay; *Cinéma '53 à travers le monde*, di Bazin, Doniol-Valcroze, Lambert, Marker, Queval, Tallenay; Giusto Vittori: *Le Rouge et le Noir* sullo schermo, Autant-Lara spiega Stendhal al popolo; Raffaello Levi: La parola ai giuristi; Paolo Gozzi: Lettere; Evelina Tarroni: Uno specchio curvo; Pietro Portalupi: Fonfocus; Parlano i direttori: Tomaso Smith (risposta ad un'inchiesta); Chi è? dei critici italiani; Riccardo Redi: I registi hanno famiglia; Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli: Moraldo in città (II); Giulio Cesare Castello: I film: *Il masnadiero* (The Beggar's Opera) di Peter Brook; Vice: Miscellanea: *Il seduttore*, di Franco Rossi; *Vergine moderna*, di Marcello Pagliero; *India favolosa*, di Giulio Macchi; *Il caso Maurizius* (*L'affaire Maurizius*) di Julien Duvivier; 4 *in medicina* (*Doctor in the House*) di Ralph Thomas; *La lunga notte* (*The Long Wait*) di Victor Saville; *Hondo* (di John Ferrow); *Non sparare, baciami!* (*Calamity Jane*) di David Butler; *Atto d'amore* (*Act of Love*) di Anatole Litvack; Claudio Bertieri: Fuori programma: *Forme nelle tenebre*, di Giampiero Pucci; *Giorno di festa a Castelrotto*, di Aldo Nascimben; *Accademia militare*, di Adolfo Barufi; Il Postiglione: La Diligenza.

Cinema, t.s., vol. XIII, VII, n. 143, Milano, 25 ottobre 1954. Cinema-gira; Pietro Bianchi: *Giulietta e Romeo* tragedia di cuori italiani; Morando Morandini: Incontro con Castellani; F. M. Pranzo: Umanità e italianità dei film di Castellani; Sandro Ghenzi: Una carovana da circo equestre per gli amanti di Verona; F. M. De Sanctis, R. Redi: Gli amanti veronesi da Masuccio a Shakespeare; Robert Krasker: Una grande esperienza; Roman Vlad: Come ho scritto la musica per *Giulietta e Romeo*; Angelo Besozzi: Trentasei mesi di lavoro per fare un film; Giulio Cesare Castello: I film: Miscellanea: *La via del rimorso* (*Une si jolie pétite plage*) di Yves Allégret; *Lo spretato* (*Le défroqué*) di Léo Joannon; *Il grande caldo* (*The Big Heat*) di Fritz Lang; *Mogambo*, di John Ford; *La linea francese* (*The Franch Line*) di Lloyd Bacon; Claudio Bertieri: Fuori programma: *Il sole nasce nel Sud*, di Gian Luigi Rondi; *Il gioco dell'amore*, di Maselli e Rondi; *L'arte del medico*, di Glauco Pellegrini; *La medicina del mare*, di Giovanni Tassaro; *Vetrate d'arte*, di Ottavio A. Oppo; Il Postiglione: La Diligenza; Sergio De Sanctis: Biblioteca; *Il mestiere di regista*, di Gherassimov, Ciaureli, Pudovkin, Raisman, Roscial, Borissov; *Avventura nel sesto continente*, di Folco Quilici.

Cinema, t.s., vol. XIII, VII, n. 144, Milano, 10 novembre 1954. Cinema-gira. Luigi Cristiani: Un abito troppo corto; Fernando di Giammateo: Servirà a tutti la strada di Brancati; Luigi Zampa: Ricordo di Brancati; m.m.: Vergine sotto il tetto quando

la luna è blu; Carlo Sannita: Al pubblico popolare piacciono i melodrammi; Fausto Montesanti: Il leone ruggente ha trent'anni: I: filistei di Culver City hanno i loro quarti di nobiltà; Riccardo Redi: *Peccato che sia una canaglia;* H. F. Margolis: Hitchcock sperimenta il 3D; Morando Morandini: Cinema e montagna a Trento; Filippo M. De Sanctis e Mario Romerio: Cinecittà ha regalato due soubrettes alla rivista; Federico Fellini, Ennio Flaiano Tullio Pinelli: Moraldo in città (III); Vice: I film: *Il mostro della via Morgue* (*The Phantom of the Rue Morgue*) di Roy del Ruth; *Il suo onore gridava vendetta* (*Gun Fury*) di Raoul Walsh; *La morsa d'acciaio* (*The Steel Trap*) di Andrew Stone; *La magnifica preda* (*River of no return*) di Otto Preminger; *Un'americana nella Casbah* (*Algiers*) di John Cromwell; 12 *metri d'amore* (*The Long, long trailer*) di Vincente Minnelli; *Teodora,* di Riccardo Freda; Claudio Bertieri: Fuori programma: *L'occhio ci inganna,* di Ricci e Romano; *SOS dalla Lavaredo,* di Luis Trenker: *La valle dei pittori* di Ermanno F. Scopinich; *Notturno fiorentino,* di Enzo Alfonsi; *M.* 47 di Luigi Scattini; *SOS cancro!* di Roberto Nardi; Il « produttore musicale »; Il Postiglione: La Diligenza; Sergio De Santis: Biblioteca: *Il cappello a cilindro,* di Renato Giani; *Il verosimile filmico,* di Galvano della Volpe; S. M. Eisenstein, *La corazzata Potiomkin,* a cura di Pier Luigi Lanza, « Objectivo », n. 1-2-3-4, 1954; Circoli del Cinema: FICC.

Cinema Nuovo, III, n. 43, Milano, 25 settembre 1954. Lettere al direttore; Leo Penna: 17 giorni (diario della Mostra); Guido Aristarco: I Leoni fischiati; I. C.: La paura di sbagliare; I film che hanno premiato; Lo Duca: Signor tenente; O. D. F.: Rider's Indigest; Benedetto Benedetti e G. C. Fusco: Il Grand Hotel; Emilio Tadini: Preferite l'Australia; Giorgio Signorini: Sul risvolto della svastica; Lino del Fra: I film di carta; G. B. Cavallaro: La scomparsa dell'uomo comune; Cecilia Mangini: Il suo sfondo ideale sono i quadri di Seurat; Edgardo Pavesi: I nostri classici hanno solo dieci anni; Ferruccio Parri: Non siamo soli; Callisto Cosulich: Mistero in sala; Giulio Cattivelli: Il « pool » dei Cineclub; Elvio Facchinelli: Interviste a botta calda; Il nostromo: Colloqui con i lettori.

Cinema Nuovo, III, n. 44, Milano, 10 ottobre 1954. Lettere al direttore: Notizie; Leo Penna: I bidonisti di Fellini; Cesare Zavattini: Diario; Cinema Nuovo: Domande all'on. Ponti; Mario Spinazzoli: Circoli del cinema e organizzazione della cultura; Giorgio Moscon: Con Bignami nel taschino; Lino del Fra: Battezzata a Varese la poetica dei teologhi; J. L. Lecour: Il silenzio o la prigione; Edgardo Pavesi: Di Venezia hanno scritto così; Art Buchwald: Un cioccolatino per Hollywood; Livio Zanetti e Piero L. Pisoni: Eterno mio sogno; Benedetto Benedetti: Sbarco di Ulisse; Federico Frascani: La casa dei fantasmi; D. A. Lemmi: Terrore a sorpresa; Kurt J. Fischer: Non vedono i film degli altri; Massimo Olmi: C'è lavoro per tutti, compreso il cassiere; C. F. Venegoni: Moby Dick corrida dei mari; Pier Luigi Lanza: Dopo cena Whisky e Clouzot; Giorgio N. Fenin: Partono per la luna; Massimo Mida: Mel Ferrer; Il mestiere del critico: Schede: *La linea francese* (*The French Line*) di Lloyd Bacon; *Hondo* di John Farrow; *Mogambo* di John Fordo; *Teodora* di Riccardo Freda; *Ulisse* di Mario Camerini; *Carosello napoletano* di Ettore Giannini; Tom Granich: I cortometraggi (*Un matrimonio alla moda* di Luciano Emmer, *Giorno di scuola* di Giorgio Ferroni; *Scuola sotto zero* di R. Ciatti; *Polizia sugli sci* di Pino Belli; *Gli uomini e il mare* di Romolo Marcellini); Giulio Cattivelli: Mentalità UNICA; Paolo Gobetti: La bacchetta magica; Il nostromo: Colloqui con i lettori.

Cinema Nuovo, III, n. 45, Milano, 25 ottobre 1954. Lettere al direttore; Notizie; Livio Zanetti: Himalaia a Trento; Cesare Zavattini: Diario; Cinema Nuovo: Impegno della critica; J. Francis Lane: Conversione di un critico; Carlo Falconi: Battono il « mea culpa » sul petto degli altri; Massimo Mida e Angelo d'Alessandro: L'Africa e le guerre; Aldo Paladini: Una storiella in famiglia; Luigi Chiarini: Sorriso di Brancati; L'altra crisi (inchiesta): Arnaldo Frateili: Obiettivo il danaro; Giovanni Vitrotti: Il dominio della « diva »; Giulio Rufini: Sarabanda di cambiali; Eugenio Fontana: Le paghe degli attori; Arturo Giordani: Letterati registi; Luciano De Feo: Monopolio UCI; Umberto Barbaro: Due tendenze; E. Makowska,

E. Catalucci. C. Montuori: Concorrenza USA; Cecilia Mangini: Big Five giapponesi; Italo Calvino: Demone dell'oro; Fabio Carpi: Civiltà senza 800; Stelio Martini: Cinque storie d'amore con molto ottimismo: Lino del Fra: Lo 04 protesta; Anna Garofalo: Un nuovo personaggio; Il mestiere del critico: Schede: *Il grande caldo* (*The Big Heat*) di Friz Lang; *La sete del potere* (*Executive Suite*) di Robert Wise; *Accadde al commissariato* di Giorgio Simonelli; *La magnifica preda* (*River of no return*) di Otto Preminger; *L'ammutinamento del «Caine»* (*The «Caine Mutiny*) di Edward Dmytryck; Tom Granich: I cortometraggi (*Le nozze di Octopus* di Guido Manera, *La betta pesce combattente*; *Gran Paradiso* di Edmondo Albertini); Copertine: Corrado Terzi: *I film e i problemi dell'educazione*, a cura di Luigi Volpicelli; *Dramma e rinascita del cinema svedese*, di Bengt Idestam-Almquist; *Riflessioni sul teatro* di Jean Louis Barrault; O. D. F.: Rider's Indigest; Oreste del Buono: La guerra partigiana; Biblioteca; Paolo Gobetti: Le mani nei capelli; Il nostromo: Colloqui con i lettori.

Cinema Nuovo, III, n. 46, Milano, 10 novembre 1954. Lettere al direttore; Notizie; Leo Penna: Marziani e P. S.; Cesare Zavattini: Diario; Cinema Nuovo: Sviluppi della revisione; Guido Aristarco: Esame di coscienza; Antonio Arnazza: Avventura al Centro Sperimentale; Edgardo Pavesi: Anche il neorealismo è un affare commerciale; L. P.: Mandolini per Elisabetta; Callisto Cosulich: Realismo d'oltremare e censura imperiale (*Eva nera*, di Giuliano Tomei); G. Tomei e G. L. Polidoro: Non è piaciuto il bianco infedele; Caterina Arvat: Miseria oltre i 2000; Piero Portalupi: Il cinemascope prende l'aereo; Mario Damicelli: Una grossa truffa; Otello Martelli: Andranno verso la macchina; Giorgio N. Fenin: Topolino farà da sé; Italo Dragosei: Trieste e Trento; Il mestiere del critico: G. A.: *La strada* di Federico Fellini; Schede: *Gente di notte*, di Nunnally Johnson; *La ragazza del secolo* di George Cukor; *Il grande gioco* di Robert Siodmak; *Sinha Moca* di Tom Payne; *Il mostro della Via Morgue* di Roy del Ruth; Tom Granich: I cortometraggi: (*L'ultimo falconiere* di Giuseppe Bennati, *Pelle di cinghiale* di Arturo Gemmiti, *Schioppettate all'alba* di Arturo Gemmiti, *Giacomo Leopardi* di Aldo Nascimben; *La vita li attende* di Giorgio Ferroni, *Arterie d'acciaio*, di Edmondo Cancellieri); Corrado Terzi: Sogni realizzati; O. D. F.: Rider's Indigest; Oreste del Buono: Figli difficili; Biblioteca; Paolo Gobetti: Paternità N.N.; Il nostromo: Colloqui con i lettori.

Cinema Nuovo, III, n. 47, Milano, 25 novembre 1954. Lettere al direttore; Notizie; Leo Penna: Dunque era vero; Cesare Zavattini: Diario; Cinema Nuovo: Le vie del dollaro; Massimo Olmi: *Umberto D.* in privato a Londra; M. O.: Piacevole e diversa; D. A. Lemmi: I produttori francesi ricorrono ai gangsters; Stelio Martini: Gli amori di Sasà; V. Brancati e L. Zampa: Sul Gianicolo dopo il diluvio; L. L.: Balconcino; Carlo Bavaglioli: Via della Passerella; Gaby Lalonde: «Io sono una merce»; André Bazin: Insieme fanno meglio; Libero Solaroli: Una laurea con lode; Tom Granich: Frank Sinatra; Luigi Locatelli: Vertice e base senza contatto; Giorgio Signorini: I premi di Pisa; Anna Garofalo: La moglie del seduttore; O. D. F.: Rider's Indigest; Il mestiere del critico: Schede: *Un pizzico di follia* di Norman Panama e Melvin Frank; *Johnny Guitar* di Nicholas Ray; *Questi fantasmi* di Eduardo De Filippo; *Guai ai vinti* di Raffaello Matarazzo; *Mambo* di Robert Rossen; *Il seduttore* di Franco Rossi; *Ti ho visto uccidere* di Roy Rowland; *Il testimone di mezzanotte* di Dimitri Kirsanoff; *La lunga notte* di Victor Saville; Giulio Cattivelli: Formato ridotto; Corrado Terzi: Le riviste, Dalla Francia al Giappone; Paolo Gobetti: Regina noiosa; Edgardo Pavesi: I contadini del Sud; Biblioteca; Il nostromo: Colloqui con i lettori.

Cinema Sovietico, I, 1 Roma, settembre-ottobre 1954. Presentazione; Mikhail Romm: Letteratura e cinema; V. Zdan: Il documentario scientifico (I); Dibattito sul film sovietico: Umberto Barbaro: Per lo studio del film sovietico; Alessandro Blasetti: Note sul cinema sovietico; Note: Serghei Jutkevic: Come ho girato *Scanderbeg;* Libreria: Glauco Viazzi: Il mesiere di regista di Gherasimov, Pudovkin, Ciareli, Raizman, Rosial, Borisov; I. A.: *Memorie di un attore sovietico* di Nikolai Cerkasov; Cronache.

Cinema Sovietico, 1, 2, Roma, novembre-dicembre 1954. I. Kosmatov: Il tipico e l'arte dell'operatore; V. Zdan: Il documentario scienfico (II): Dibattito sul film sovietico: Luigi Chiarini: Film a soggetto e documentario; Massmo Mida: Per un dialogo sul cinema sovietico; Note: V. Scialunovski: Problemi dei film per ragazzi; Vladimir Legoscin: Come si doppia un film; Retrospettiva: Ivano Cipriani: *La terra* di Dovgenko; Libreria: Libero Solaroli; *Finanziamento e pianificazione della produzione cinematografica* di Z. Sciarts; Schede; Cronache.

Filmcritica, vol. VIII n. 39-40, Roma, agosto-settembre 1954. eb.: Argomenti; Giuseppe Ferrara: Ivens o dell'immediatezza; Renato Giani: L'occhio del film sulla Sicilia; Piero Gadda Conti: Il colore come forma espressiva; Libero Solaroli: Un teorico nella battaglia del film; Note e corsivi: S. Pennisi: Nuova metodologia della revisione; F. Bolzoni: Realismo e fantasia nella favola; G. Turroni: Americanismo e no; Documentazione: André Gide: Appunti sul film; XV Mostra Cinematografica: Schede critiche a cur adi Edoardo Bruno, Giovanni Calendoli e Marcello Clemente; Mario Orsoni: Il documentario e il cortometraggio.

Filmcritica, vol. VIII, n. 41, Roma, ottobre 1954. Gianni: Vitaliano Brancati, lettere, cinema, teatro; Giovanni Calendoli: Il barocchinismo di Brancati; Salvatore Chiolo: Fotografie e linguaggio fotografico; André Gide: Annotazioni sul film; Vitaliano Brancati: *L'arte di arrangiarsi*: Il duello; Marcello Clemente: Vecchio cinema tedesco; Giuseppe Turroni: *Il fiume* e il diario della Mansfield; I libri: Libero Solari: Balàsz e lo spirito del film; Schede critiche: Adriaan H. Luijdjens: *Carosello napoletano* di Ettore Giannini; Tito Guerrini: *Mogambo* di John Ford.

L'Eco del Cinema, V, 80 (17), Roma, 15 settembre 1954. Notizie dal mondo; Il pro e il contro; Dichiarazioni di Renato Castellani: Autobiografia di Giulietta e Romeo; Aldo Scagnettí: Visconti parla di *Senso;* Colloqui veneziani: Le attenuanti di Zampa, Cayatte e la crisi, Otto mesi negli abissi, Avremo una Butterfly italo- giapponese; Cecilia Mangini: Il giovane avanguardista; Lorenzo Quaglietti: Tutti i film del Festival; Vinicio Marinucci: Quello che ancora manca a Venezia; Franco Venturini: Quest'anno è di scena il muto tedesco; C. M.: I film di carta degli Stati Uniti; Le grandi notizie; Luciano Lucignani: Anche il teatro ha avuto le sue giornate veneziane; I circoli del cinema; La quindicina sullo schermo; La posta; Dichiarazioni di Arturo Lanocita, Luigi Chiarini, Giulio Cesare Castello.

L'Eco del Cinema, V, 81 (18), Roma, 30 settembre 1954. Notizie dal mondo; La sede vacante; Silvio D'Amico: Ricordo d'Armando; Franco Giraldi: Il mambo di Soldati fra i canali del Delta; R. Calisi e S. Cilento: Inchiesta sull'esercizio; Callisto Cosulich: L'epoca dannunziana; Aldo Scagnetti: Bilancio della « Sottomostra »; Il cinema e la Resistenza; Guido Lori: I fantasmi di Eduardo alla Camera del Lavoro; Lorenzo Quaglietti: I film della quindicina (*Eva nera* di Giuliano Tomei, *Il mostro della Via Morgue* di Roy del Ruth, *Anatomia di un delitto* di Jerry Hopper, *I deportati di Botany Bay* di John Farrow); Ermanno Comuzio: *Linciaggio* di Joseph Losey; Cecilia Mangini: Il VII Congresso dei Circoli del Cinema; La vecchia antologia; Lamberto Trezzini: Anton Cecov e il realismo; La quindicina sullo schermo; La posta.

L'Eco del Cinema, V, 82 (19), Roma, 15 ottobre 1954. Notizie dal mondo; Le grandi notizie; Cinema per procura?; Giovanni Calendoli: Gli anni difficili di Vitaliano Brancati; Paolo Jacchia: Sono stato a Villa del Rio; Cecilia Mangini: Una nuova corrente del cinema spagnolo; Callisto Cosulich; Al di sopra delle guerre si impongono le « dive »: diagnosi di una crisi; Aristide Girosi: Ragazze a San Frediano; Salvatore Chiolo: Amaro mestiere del « doppio », attore senza volto; Evelina Tarroni: Orientamenti culturali del cinema didattico; Massimo Scaglione: *Prigione senza sbarre* di Leonide Moguy; La vecchia antologia; Franco Venturini: Al cinema italano è mancato il suo Proust; Lorenzo Quaglietti: I film della quindicina (*Da qui all'eternità* di Fred Zinnemann, *L'assedio delle sette frecce*, *Terra bruciata*, di Fred Sears, *I tre ladri* di Lionello De Felice, *Il seduttore* di Franco Rossi); Il III Congresso nazionale della UICC; La quindicina sullo schermo; La posta.

L'Eco del Cinema, V, 83 (20), Roma, 31 ottobre 1954. Notizie del mondo; Le grandi notizie; Pacifica convivenza; Franco Giraldi: Con 04 Franciolini entra nel mondo dei telefoni di stato; Callisto Cosulich: La vita tranquilla della seconda Cines; Jean; Queval: Pagnol prepara *Le lettere dal mio mulino;* Giuseppe Sibilla e Roberto Chiti: John Huston; Guido Lori: De Mille in pellegrinaggio per i *Dieci comandamenti;* Domenico Acconci: Come dal libro si giunge allo schermo attraverso gli uffici degli studios di Hollywood; Massimo Mida: Robert Donat, un eroe della finzione scenica; Lorenzo Quaglietti: I film della quindicina (*Mogambo* di John Ford, *Un pizzico di follia* di Norman Panama e Melvin Frank, *Prima di sera* di Pietro Tellini, *La storia di Glenn Miller*, *Carosello napoletano* di Ettore Giannini, *La magnifica preda* di Otto Preminger, *Il grande gioco* di Robert Siodmak); Rassegna della stampa; La quindicina dello schermo; La posta.

L'Eco del Cinema, V, 84 (21), Roma, 15 novembre 1954. Notizie dal mondo: Enti di stato; Tommaso Chiaretti: Gli stracci dei poveri e gli stracci dei ricchi; Cecilia Mangini: La parabola naturale di Antonio Pietrangeli; Callisto Cosulich: L'arma più forte; Italio Dragosei: Piccola gente del cinema; Giuseppe Turroni: *La conquista del West* di Cecil B. De Mille; Franco Valobra: Amore e matrimonio in chiave neorealista; Arriva anche il superscope; Ermanno Comuzio: La carriera di Miklos Rosza; Ivano Cipriani: Un profondo sondaggio del pubblico francese: Lorenzo Quaglietti: I film della quindicina (*Ulisse* di Mario Camerini, *Hondo* di John Farrow, *Pioggia* di Curtis Bernhardt, *Accadde al commissariato* di Giorgio Simonelli, *I fratelli senza paura* di Richard Thorpe; *Le amanti di Monsieur Ripois* di René Clement); Bruno Crescenzi: La pagina e il film (*Cinema, arte narrativa* di Francesco Luseri); Rassegna della stampa; I circoli del cinema; La quindicina sullo schermo; La posta.

La Rassegna del Film, III, 24, Torino, ottobre 1954. La rassegna del film: Perché tutti questi sforzi?; Ernesto G. Laura: L'Italia unica alternativa alla decadenza di Hollywood; Fausto Amodei: La retrospettiva del muto in Germania: tedeschi di ieri in ordine scarso; Alberto Pesce: I ragazzi preferiscono gli animali come protagonisti dei loro film; Giacomo Gambetti: Cineclub congressisti direttivi regno di sospetti e confusione; Guido Gerosa: Il Convegno di Varese: Resistono strenuamente alla tentazione della libertà; G. Turroni: Alla scoperta del pubblico: Gli album d'avventure rivali di Grand Hotel; Nedo Ivaldi: Critici di tutti i giorni: Torino, *Il popolo Nuovo, l'Unità, Avanti!;* Vittorio Stella: Dibattito sulla crisi italiana: Una critica troppo acquiescente; Franco Valobra: La «giovane guardia» non può fare miracoli; Piccoli bilanci della stagione '53-'54: Giuseppe Turroni: Mendola: Giuseppe Sibilla: Melfi; Franco Zannino: Villa·San Giovanni; Nino Cacia: Spadafora: I film: F.D.G.: *Viaggio in Italia* di Roberto Rossellini, *La pattuglia sperduta* di Piero Nelli; M.S.: *L'amore di una donna* (*L'amour d'une femme*) di Jean Grémillon: M.S.: *Il masnadiero* (*The Beggar's Opera*) di Peter Brook; F.R.: *L'inferno di Yuma* (*Devil's Canyon*) di Alfred Werker; F.R.: *Lo straniero ha sempre una pistola* (*The Stranger Wore a Gun*) di André de Toth; Ermanno Comuzio: L'assassinio del masnadiero; Giorgio Cassiani: Abbasso gli studi.

POLONIA

Film, IX, 27 (292), Warszawa, 4 luglio 1954. Czeslaw Michalski: «Nawrócenie» grzesznika Harlana (La «conversione» del peccatore Harlan); w. z. b.: O inz. Piotrze Lebiedzinskim i pierwszych probach «zywej fotografii» w Polsce (L'ing. Pietro Lebiedinskim e i primi esperimenti di «fotografia animata» in Polonia); Nasze recenzje (Le nostre recensioni): Stanislaw Grzelecki: *Wczasy z aniolem* (di Bozjwoj Zeman): *Vacanze con l'angelo*); Karl Heinz Busch: Filmy «Defy» (I film della «Defa»); Zbigniew Zapert: Gdy nie ma adresata (Quando manca il destinatario); Teresa Szymkiewicz, Regina Osowicka, B.S.: Widzowie o filmie *Rzym, godzina 11* (Pareri di spettatori sul film *Roma ore 11* di Giuseppe De Santis).

Film, IX, 28 (293, Warszawa, 11 luglio 1954. Jan Leczyca: Festiwal Festiwalowi Nierówny (Non tutti i Festival sono uguali); Zbigniew Zapert: Rozmawiamy o filmie *Synowie ludu* (Parliamo del film *I figli del popolo*, di L. Perski); Zbigniew Bochenek: Wsrod starych pamiatek i Mazurskich jezior (A caccia di vecchi ricordi sui laghi Masuri); Helena Opoczynska: *Maciwody z VII b* (*I ragazzi della VII b*, di W. Schleifow); Virgilio Tosi: Filmy, które «oczerniaja» Wlochy (I film che «denigrano» l'Italia); C.M.: Filmowy Lew Brytyjski kapituluje (Il Leone cinematografico inglese si arrende); Rysunki Effela Ozyja na ekranie (I disegni di Effel sullo schermo).

Film, *IX*, 29 (294), Warszawa, 18 luglio 1954. *A jednak zyjemy* (*Ciononostante viviamo*, di Tadashi Imai); Leon Bukowiecki: *Dzielnica cudòw* dzieci, dorosly i psy (Il meraviglioso quartiere dei bambini, dei grandi e dei cani; su *Plus de vacances pour le Bon Dieu*, di Robert Vernay); Zbigniew Zapert: Spotkanie nad Dunajcem (Incontro sul Danubio); W.Z.B.: Filmowy debiut Gabrieli Zapolskiej (L'esordio cinematografico di Gabriella Zapolska).

Film, IX, 30 (295), Warszawa, 25 luglio 1954. Irena Bielinska: Obroncy naszych pracowitych dni (I difensori del nostro lavoro; su *Synowie ludu* - *Figli del popolo* - di Ludwing Perski); I.T.: *Pokolenie*, W opuszczonej cegielni (*La generazione*, di Andrzej Wajda; Nella fornace abbandonata).

Film, IX, 31 (296), Warszawa, I agosto 1954. S. Bey: Widz filmowy wita aktorow Teatru Malego (Lo spettatore cinematografico saluta gli artisti del Piccolo Teatro); Irena Bielinska: Korespondencja wojenna plastyka (Reportage di guerra di un artista; su *Wietnam w rysunach Aleksandra Kobzdeja* - *Il Vet-Nam nei disegni di Aleksandr Kobzdej* - di Konstant Gordon); Karl Heinz Busch: 3 nowe filmy «Defy» (Tre nuovi film della «Defa»); Stefania Heymanowa-Majewska: W strone widza (Dalla parte dello spettatore); Stefan Morawski: W strone widza ale nie tak (Dalla parte dello spettatore non è così); H.I.: O koniach, ludziach i filmie (A proposito di cavalli, di uomini e di film).

Film. IX, 32 (297), Warzawa, 8 agosto 1954. Red.: Zwyciezylas, biurokracjo! (Hai vinto, burocrazia!); Stanislaw Grzelecki: Wsrod mlodych przyjaciol (Tra giovani amici; su *Bialy renifer* - *La renna bianca* - di Erik Blomberg); Bohdan Wesierski: Maly przewodnik nie jest temu winien (Il piccolo dirigente non ne ha colpa; su *Maly przewodnik* - *Il piccolo dirigente* - di A. Granik); L. Gielniewska: Odzyskane dziecinstwo (La giovinezza riconquistata; su *Mandy* di Alexander Mackendrick) Jerzy Suszko e Bohdan Tomaszewski: Zaczarowany rower (La bicicletta magica); Jerzy Peltz: Sprawy do zalatwienia (Problemi da risolvere).

Film, IX, 33 (298), Warszawa, 15 agosto 1954. Tommaso Chiaretti: W moich oczach (Di persona); Karolina e Stefania Beylin: Straszna mieszczanka (Un orribile miscuglio); Stanislaw Grzelecki: Czego widz szuka w kinie (Che cosa cerca lo spettatore al cinema); Zbigniew Zapert: O przegladzie sportowym zle i dobrze (Del bene e del male della *Gazzetta sportiva*); Czeslaw Michalski: Sprawy do zalatwienia (Problemi da risolvere).

Film, IX, 34 (299), Warszawa, 22 agosto 1954. Jerzy Plazewsky: Polemiki: O pewnym votum separatum (Polemiche: Su un «votum separatum»); Wladyslaw Sternik: Festiwal (Il Festival); Zbigniew Pitera: O *Preludium slawy* i filmach muzycznych (*Su Preludio alla gloria* di Georges Lacombe - e i film musicali); T.K.W.: Roberto Benzi; «Kryzys» filmu wloskiego i jego kulisy (La «crisi» del cinema italiano e i suoi retroscena); Czeslaw Michalski: Sprawy do zalatwienia (Problemi da risolvere).

Film, IX, 35 (300), Warsawa, 29 agosto 1954. Pantalejomon Juriew: Jeszcze o aparacie «OKO» i o filmie w swietlicy (Ancora del proiettore OKO e dei film nelle sale di ricreazione); I.L.: Carla del Poggio; Giuseppe De Santis: O rzekomym kryzysie (La cosidetta crisi); Andrzej Tylczynski: *Operacja «Nadzieja»* (*Opera-*

zione «*Speranza*», di Jan Rybkowski); Leon Bukowiecki: *Babla*; Stanislaw Marczak-Oborski: *Malzenstwo kreczynskiego* (*Le nozze di Kreczynski*, di A. Zolotnicki).

Film, IX, 36 (301, Warszawa, 5 settembre 1954. Jan Leczyca: VII Festwal Filmow Radzieckich (Il VII Festival del film sovietico); Jerzy Koenig-Olszewski e Janusz Prusiewicz: Podwójny glos widza (Due voci di spettatori); Tadeusz Tarnowiecki: Pamietajmy a roznicy upodoban (Teniamo sempre conto delle differenze dei gusti); Daniel Anselme: Minelo 10 lat (Dieci anni dopo: intervista con Cesare Zavattini); Bohdan Wesierski: *Czarne korytarze* (*Corridoi scuri*); Ir. Biel.: Cyrk na ekranie (Il circo sullo schermo); J. P.: Sprawy do zalatwienia (Problemi da risolvere); Jerzy Domanski: *Irena, do domu!* (*A casa, Irene!*, di Jan Fethke); W. Z.B.: Historia obrazkowej katarynki (Kartki z prehistorii filmu w Polsce) (Storia della lanterna magica; Documenti per la preistoria del film in Polonia).

PORTOGALLO

Visor, II, 15, Lisboa, 15 luglio 1954. E' proíbido sonhar!; Alves Costa: A' procura de novos rumos...; Historia do cinema alemao (VIII), O sonoro (Storia del cinema tedesco (VIII), Il sonoro); Etienne Souriau: Estrutura do universo filmico (Struttura dell'universo filmico); Fernando Fragoso: As fantasias de Georges Sadoul sobre o nosso cinema (Fantasie di Georges Sadoul sul nostro cinema); Fernando Ruy: *Moulin Rouge* di John Huston; Filmografia de John Houston; J. Francisco de Lasa: Um grande teorico do cinema (Un grande teorico del cinema; su Bela Balasz); J.F. Aranda: Humphrey Jennings; Bibliografia; Noticias dos Cine-Clubes.

Visor, II, 17, Lisboa, 15 settembre 1954. Espanha; Henrique Espirito Santo: O nascimento do cinematografo (Nascita del cinema); Carlos Fernandez Cuenca: Novo ensaio de filmografia de Jean Renoir (Nuovo saggio di filmografia di Jean Renoir); Lo Duca, Renzo Renzi, Michele Gandin, Francois Truffaut, Jean-José Richer, Michel Dorsday, Herman G. Weinberg, André Bazin, J.F. Aranda, Paulino Garagorri: O cinemascopio, antologia critica e filmografia (Il cinemascope, antologia critica e filmografia); Jean Tribut: A pintura e o cinema (Pittura e cinema); Noticias dos CineClubes.

STATI UNITI D'AMERICA

Films in Review, vol. V, n. 8, New York, ottobre 1954. Henry Hart: Terry Ramsaye; Lotte H. Eisner, Francis Koval, Charlotte Ford: Venice 1954; Harriet Parsons: What producers do; Edvard Connor: Cinemistakes; Paul W. Healy: New Mexican cinemaddicts; Christopher Brunel: Widescreens, etc., in Britain ; John Springer: Movie memory test 4; Hoeurs d'oeuvres; Film rewiews: Steve Sondheim: *Rear Window*, di Alfred Hitchcock; Edward Jablonski: *Brigadoon*, di Vincente Minelli; H.H.: *The Barefoot Contessa*, di Joseph Mankiewicz; Elspeth Hart: *The Vanishing Prairie*, di Walt Disney; Carolyn Harrow: *The Egyptian*, di Michael Curtiz; *Bread, Love and Dreams* (*Pane, amore e fantasia*, di Luigi Comencini); *Aida*, di Clemente Fracassi; *Suddenly*; *Broken Lance*; *Dragnet*; *High and Dry* (*The Maggie*) di Alexander Mackendrick; *The Little Kidnappers*, di Philip Leacock; *The Voice of Silence*, di G.W. Pabst; The Sound Track: Gordon Hendricks (su Franz Waxman per *Rear Window*); James Chapin: *The Glenn Miller Story*; Book Reviews: Eleanor H. Nash: *Is the Common Man Too Common?*, di Joseph Wood Krutch, Alistair Cooke, D.W. Brogan, Arthur Mayer; Robert Downing: *Minutes of the Meeting*, di Gene Fowler; Letters; Recommended Movies.

URUGUAY

Film, n. 21, Montevideo, giugno 1954. Festivales: San Pablo 1954; H.A.T.: Personalidad de von Stroheim, Entrevista a von Stroheim; H.A.T.: *Gycklarnas afton* (su Ingmar Bergman); E.R.M. dos Césares y poco Shakespeare; J.L.M.: Cine italiano

e inglés, algo viejo y algo nuevo; G.B.P.: El cine en la URSS; H.A.T.: Estrenos (su *From Here to Eternity* di Fred Zinnemann; *Roman Holiday* di William Wyler; *Le Plaisir* di Max Ophuls; *La Fete a Henriette* di Julien Duvivier; *Un marito per Anna Zaccheo* di Giuseppe De Santis); Cannes 1954; E.R.M.: David Lean; Oscar 1953-54.

UNIONE DELLE REPUBBLICHE SOVIETICHE SOCIALISTE

Iskusstvo Kino, n. 7, Moskva, luglio 1954. Teoria i istoria kino (Teoria e storia del cinema): Iu. Vinokurov: Po povodu detskogo chudozestvennogo fil' ma (Sul film a soggetto per ragazzi); E. Iakuscin: Kogda forma otstaet ot soderzaniia (Quando la forma non è adeguata al contenuto); A. Maceret: Natal' ia Uzvij; Pogozeva: Tvorcestvo Cechova na ekrane (L'opera di Cechov sullo schermo); Literaturnyj scenarij (Soggetti): Dm. Eremin, A. Zguridi: Povest o lesnom velikane (La leggenda del gigante della foresta); Voprosy kinodramaturgii (Problemi di cinedrammaturgia): N. Gromov: Smelee, gluzbe, iarce! (Piu audacia, profondità, chiarezza!); Stat'i o fil' mach (Articoli su film): I. Vajsfel' d: Pravda charakterov (La verità del carattere; su *Skola muzestva - La scuola del coraggio* - di V. Basov e M. Korciaghin); Zriteli o fil' mach (Opinioni di spettatori sui film); Pesni iz fil' ma *Vernye druz' ia* (Le canzoni del film Vecchi amici); Za rubezom (All'estero): A. Kan: Cemu ucit detej Gollivud (Come Hollywood educa i bambini); N. Medvedeva: Sovetskie kinematografisty v Argentine (Cineasti sovietici in Argentina); M. Tchesno-Hell: Fil' m ob Erneste Tel' mane (Il film su Ernest Thaelmann); F. Giata, L. Silici: Pis' mo iz Albanii (Lettera dall'Albania); Bibliografiia: N. Ignat' eva: *Zapiski sovetskogo aktera* denie novych scenariev (Al Ministero della Cultura dell'URSS, Presentazione di nuovi soggetti); Raboty molodych kinodramaturgov (Lavori di giovani cinedrammaturdi Nikolai Cerkassov; Chronika (Cronaca): V Ministerstve Kul' tury SSSR, Obsuzghi); V Moskovskom Dome Kino, Obsudzenie fil'ma *Anna na scee* (Alla Casa del Cinema di Mosca, Presentazione del film *Anna al collo*); V Central' nom Dome rabotnikov iskusstv, Tvorceskie vecera iz cicla «Narodnye artisty SSSR» (Alla Casa Centrale dei Lavoratori dell'Arte, Serata del ciclo «Gli Artisti del Popolo dell'URSS»); Lui Foresti' e (Louis Forestier).

Iskusstvo Kino, n. 8, Moskva, agosto 1954. Peredovaia (Editoriale): Rezko uvelicist' vypusk novych fil'mov! (Aumentare la produzione di nuovi film!); Teoria i istoriia kino (Teoria e storia del cinema): I. Kokoreva: Pervaia postanovka (Prima regia); Tvorceskaia tribuna (Tribuna creativa): L. Varlamov: O nekotorych nabolevsich voprosach dokumental' nogo kino (Di alcuni problemi del cinema documentario); Voprosy kinodramaturgii (Problemi di cinedrammaturgia): Z. Podskal' skij: O komedijnych vyrazitel' niych sredstvach i komiceskom preuviicenii (I mezzi espressivi della commedia e l'accentuazione comica); Literaturniyj scenarij (Soggetti): G. Mdivani: Soldat Ivan Brobkin (Il soldato Ivan Brobkin); Za rubezom (All'estero): V. Pronin: Za bol' scoe iskusstvo (Verso una grande arte; sul recente cinema tedesco); Georges Sadoul: Ot agonii Gollivuda k ziznennoj sile podlinno nacional' nogo kinoiskusstva (Dall'agonia di Hollywood alla forza vitale del cinema nazionale); Iu. Iasso: Slovackoe kinoiskusstvo za poslednie piat' let (Il cinema slovacco negli ultimi cinque anni); Ch. Piskov: Novye raboty bolgarskich kinematografistov (Nuovi lavori dei cineasti bulgari); L. Kosmatov: Put' chudoznika (La via dell'artista); Chronika (La cronaca): V pavil' onach «Mosfil' ma» (Nei teatri di osa della «Mosfilm»); Na «Lenfil' me» (Alla «Lenfilm»); Vstreca druzej (Incontro di amici); Novye dissertacii vo VGIK (Nuove tesi di laurea al VGIK); Novye fil' my (Nuovi film).

Iskusstvo Kino, n. 9, Moskva, settembre 1954. Peredovaia (Editoriale): Za rascvet kinodramaturgii (Per lo sviluppo della cinedrammaturgia); Tvorcestaia tribuna (Tribuna creativa): M. Romm: Pered scirokim razvorotom kinoiskusstva i kinoindustrii (Verso lo sviluppo dell'arte del film e dell'industria cinematografica); S. Stoliarov: Scet pisateliam (Parole agli scrittori); A. Groscev: Licnoe i obscestvennoe

(Individuale e sociale); Stat'i o fil'mach (Articoli su film): R. Zuseva: Opravdanie ili osuzdenie geroia? (Giustificazione o condanna del personaggio? (su *Attestat zrelosti* di Tatiana Lukasevic); K. Isaeva: *Pervaia vesna* (*Prima primavera* di Poselski e Medvedkin); V. Mikosa: Na celinnych zemliach (Nelle terre vergini; su *Prima primavera*); Literaturnyj scenarij (Soggetti): V. Ezov e V. Solov'ev: Cempion mira (Campione del mondo); V. Pudovkin: Slovo o Capline (Discorso su Chaplin); Charlie Chaplin: Za procvetanie vsech nacij! (Per la prosperità di tutte le nazioni!); J. Zalamea: V ego serdce zivet goriacaia liubov' k liudiam (Nel suo cuore vive un ardente amore per gli uomini); K. Paramonova: Put' vydaiuscegosia mastera (La via del maestro; su G. Grebner); Chronika (Cronaca): V Ministerstve Kul'tury SSSR, Sovescanie o rabote scenarych organizacij (Al Ministero della Cultura dell'URSS, Sul lavoro organizzativo dei soggetti); Naucno-ateisticeskaia kinopropaganda (La propaganda cinematografica scientifico-ateista); Na studii imeni Gor'kogo (Negli stabilimenti « Gorki »); Novye dissertacii (Nuove tesi di laurea); Novye fil'my Nuovi film).

MISCELLANEA

La stampa inglese e "Giulietta e Romeo"

Per questa rassegna della stampa inglese, della quale è evidente il particolare interesse poiché il film in questione è tratto dall'opera di Shakespeare, riportiamo, con estratti di diversa misura ma di uguale fedeltà, i più autorevoli giudizi critici di quotidiani e periodici londinesi. Se abbiamo trascurato qualche giornale — ad esempio il «Daily Herald» — o qualche periodico, è stato perché ripetevano, talvolta in forma sommaria e pertanto ingiusta, le stesse critiche degli altri. Abbiamo riportato critiche che riflettessero i vari punti di vista, da quello dei più rigidi conservatori di una tradizione shakespeariana fino a quelli più esperti, sotto tale aspetto. E non abbiamo trascurato di rilevare i paragoni, di alcuni critici, tra altri film d'ispirazione shakespeariana e questo di Castellani. Senza limitarci, infine, a riportare le conclusioni critiche di tali rapporti, Castellani-Shakespeare, Castellani-Olivier, che pure dominano in queste recensioni, abbiamo registrato i giudizi su «*Giulietta e Romeo*» come opera cinematografica.

Iniziamo con un caso limite di critica conservatrice, quella del «New Statesman and Nation». Il recensore dell'autorevole periodico londinese, William Whitebait, non considera neanche per un momento il film in se stesso, né sembra di ricordare opere d'ispirazione shakesperiana migliori, nel cinema. E' al testo teatrale, che egli risale, e ad esso confronta, quanto mai rigidamente e sereveramente, la interpretazione di Castellani.

Dopo aver ricordato l'edizione principe della scena inglese moderna, di *Giulietta e Romeo* (con L. Olivier, J. Gielgud, P. Ashcroft, E. Evans), il Whitebait afferma di non volere, comunque, far il paragone con quella, bensì «con la peggiore che egli abbia visto in teatro»: e dice subito che «persino quest'ultima s'impone facilmente sul film di Castellani». Ed ecco perché, a suo giudizio:

«... Mai, credo, un testo di Shakespeare è stato a tal punto massacrato, abborracciato, e messo sotto i piedi con tanta insensibilità.

Per rendere più eccitante l'inizio, vi è stato interpolato un delitto. Questa, comunque, non è ancora la cosa più conturbante. Un crimine di ben altra portata, infatti, viene perpetrato poco dopo: Mercuzio muore senza poter invocare la sua Regina Mab, dopo aver vissuto senza il minimo tratto di individualità, senza un soffio di poesia! Mercuzio, dunque, può non essere più Mercuzio. La nutrice? Ebbene il suo personaggio è divenuto scheletrico, fantastico; e, quando può ciabattare e brontolare nella sua tradizionale e singolare maniera, c'è l'accompagnamento d'un rumoroso trombone, che sommerge le parole e ce la prospetta come una vecchia ridicola e noiosa. Frate Lorenzo invece, che, se mai, ed a suo modo, è in origine il pedante, diventa piacevolissimo, viene esibito graziosamente. Anzi, siccome pare non avesse una parte abbastanza ampia, l'hanno allungata (per di più in latino!). Quanto a Romeo e Giulietta, non avevo mai visto due interpreti fuori ruolo come loro in tal caso: lui, un attore teatrale professionista ma quanto mai debole nel tratto e negli accenti; lei, una

dilettante nell'esordio più infelice possibile, e che non è se stessa né il personaggio di Shakespeare.

Non faccio il processo agli interpreti, quanto al regista, Renato Castellani. E' stato lui a sceglierli, infatti; è stato lui a scegliere un testo di Shakespeare. Cosa mai può avere indotto il creatore di *Due soldi di speranza* ad abbandonare i suoi successi popolari per avventurarsi in sfere eccelse? Cosa ne sa, di Shakespeare?

Gli è forse sembrata un'idea divertente, questa scarrozzata a Verona, come a certa gente sembra di aver fatto chissà cosa quando ha trascinato *Amleto* in un carrozzone fino a Elsinore? Non sono mai stato a Verona e in quegli altri luoghi dove sono fotografati — talvolta molto felicemente — gli esterni del film. Sono grato, quindi, per l'esecuzione. Ma cosa c'entra, anche questo, con *Giulietta e Romeo*? A parte il fatto che se si vuole sostituire una Verona «vera» a quella immaginata da Shakespeare, bisogna mettere in scena una città nuova, fervente della vita del Rinascimento: e non la città incantata, cristallizzata, morta, che vediamo nel film.

Ammetto che questa *Giulietta e Romeo* sia piacevole a vedersi. Però, siccome ho ancora due orecchie, oltre gli occhi, e siccome non mi sento di dimenticare la voce di Shakespeare che mi è tanto familiare, non posso non essere esasperato da questo prodotto italo-inglese... ».

La stessa impostazione e conclusione si rivelano nella recensione di Campbell Dixon. Il critico del «Daily Telegraph» è però, sotto un certo aspetto, più aperto di Whitebait nella visione dell'opera cinematografica di Castellani: nella quale rivela tuttavia, come la maggior parte dei critici londinesi, soltanto valori formali:

«Shakespeare andò in Italia? Se realmente vi si recò, e se la sua ombra potesse vedere oggi questo film, vi troverebbe molti bei ricordi della terra promessa degli Elisabettiani. Non tutti al loro posto, com'è naturale in tal caso. Scene di Verona o di Mantova sono state girate sullo sfondo di Siena o di Venezia, infatti. Shakespeare, comunque, ne sarebbe forse sorpreso al primo momento, come lo siamo stati noi: ma poi ne rimarrebbe deliziato. Il poeta che dava così poca importanza al tempo, ai luoghi, all'attendibilità di essi, non biasimerebbe il signor Castellani per aver preso materia per il film dove l'aveva trovata migliore.

Indubbiamente, non avevamo mai visto, prima di questo, un film fatto con occhio più acuto e sensibile all'ambientazione, alla scenografia, e con più bravura e buon gusto nella composizione. Abbiamo sentito di essere di fronte all'Italia del Rinascimento come la videro Chaucer o Inigo Jones: una terra piena di splendori, d'una favolosa bellezza, e di calde e fiere passioni. Ogni scena del film, virtualmente, ogni immagine di questo «pastiche», di questo «potpourri», sembra uscita da una tela del '400: ed è proprio così, in molti casi. Il regista e l'operatore ci hanno dato uno splendido mosaico, tale da saziare l'occhio come nessun altro film.

Ma lo spirito, ma il cuore, dove sono?...

... Ebbi occasione di esprimere il mio giudizio sul film quando esso fu presentato a Venezia. Esso vinse il Gran Premio in parte perché vi era una giuria formata di uomini portati ad apprezzare i valori estetici e formali, ed in parte perché molti di loro, con ogni probabilità, non capiscono l'inglese. Tengo a sottolineare che non voglio in alcun modo denigrare un'opera che ritengo, invece, piena di maestria, di senso d'arte, e di assunti elevati. Però, resta il fatto che essa può piacere soltanto a gente che non ha la consuetudine di vedere e sentire Shakespeare messo in scena adeguatamente... ».

Dopo una serie di rilievi agli interpreti, definiti semplicemente corretti, o fuori ruolo, o decisamente insufficienti — i due protagonisti, sopratutto — e dopo aver concluso attribuendo a Castellani, come Whitebait, la responsabilità maggiore per questo, il Dixon così riprende:

«... La regia del Castellani è superba dal punto di vista pittorico, eccentrica come direzione dell'interpretazione, e spesso debole nella costruzione della vicenda e dell'ambientazione. Ad esempio, la tomba dei Capuleti è così confortevole, così linda e pinta, che, con qualche poltrona potrebbe essere una sala da club londinese... ».

Con poche altre righe, l'esemplificazione continua. Di essa, invece, sembra non sentire la necessità Gavin Lambert, il quale, nella sua corrispondenza da Venezia a «Sight and Sound», scrive categoricamente:

«Il vincitore del Gran Premio, *Giulietta e Romeo*, attrae sopratutto per lo splendore superficiale della sua materia visiva.

La fotografia in tecnicolor di Robert Krasker è un susseguirsi di impeccabili quadri animati. Ben altrimenti discutibile è il risultato dell'assunto di Castellani, che ha voluto portare Shakespeare sullo schermo. La recitazione è generalmente al di sotto del livello adeguato: il Romeo di Laurence Harvey, in particolare, manca di bellezza e di passione. I tagli apportati al testo sono il più delle volte arbitrari, sopratutto per ciò che riguarda Mercuzio. Se ne trae, nel complesso, la sensazione di un'opera cerebrale, tanto rilevante quanto discutibile, come è provato dalle accoglienze che ha avuto ».

La definizione critica di Lambert (1) è ripresa e svolta da Dilys Powell nel « Sunday Times ». L'apprezzamento di valori dinamici, spettacolari, nel film, accanto a quelli pittorici, non le impediscono di giungere ad una conclusione critica negativa:

« ... Che impressioni suscita *Giulietta e Romeo?* Innanzi tutto si rimane colpiti dallo splendore degli elementi visivi del film. Il colore è caldo e vibrante, senza essere aggressivo. I costumi hanno la ricchezza decorativa di quelli dei quadri italiani del '400. E non solo gli interpreti che li indossano vi si muovono a loro agio, bensì l'intera composizione, dei personaggi e del loro sfondo, è piena di vita intrinseca. La rievocazione non poteva essere più viva: tanto più che vi si aggiungono le nobili architetture dell'Italia del Rinascimento.

Il film è altrettanto ricco di movimento: inseguimenti, cavalcate, duelli, risse, funebri processioni. Vi è l'ebrezza dell'azione, ed è tanto di guadagnato dal punto di vista del cinema. Sono ben lungi, quindi, dal deplorare che Castellani, autore anche dell'adattamento cinematografico, abbia interpolato nel testo questi elementi.

Però sin dall'inizio si ha la sensazione di venire distratti.

...Nell'*Amleto* e nell'*Enrico V* di Olivier (2) i tagli e le transposizioni non mi offesero perché in ambedue quei film si era continuamente dominati dal dramma e dal verso di Shakespeare. In questa nuova *Giulietta e Romeo,* invece, l'occhio è attratto, ma non l'orecchio. E non solo gli accenti, ma anche i moti dei personaggi emozionano ben poco... L'emozione dominante deve esser data dai due amanti: ma è proprio qui che il film cade... ».

Qui Dilys Powell, che poco prima aveva enumerato i mutamenti che Castellani ha apportato al testo shakespeariano, muove una serie di critiche agli interpreti, risalendo poi al regista:

« ...Castellani è noto per saper fare miracoli con gli attori, anche non professionisti. E non c'è dubbio che, in un certo senso, ne abbia fatti anche questa volta. Ma Shakespeare è già tutto un miracolo: e, personalmente, non amo vedere le miracolose immagini di tale artista sottoposte ai capricci di un regista cinematografico ».

A questo punto ci sembra sia il caso di riportare una messa a punto del recensore J. M. del « Monthly Bulletin » del British Film Institute, sul valore concreto di taluni elementi « cinematografici » del film di Castellani:

« La versione di *Giulietta e Romeo* di Renato Castellani è un tentativo di combinare con Shakespeare taluni elementi della tecnica di realizzazione del cinema neo-realista italiano. Il film è stato infatti largamente girato in ambienti naturali, vi sono state introdotte complesse scene di massa e svariati elementi d'azione, inventati anch'essi per dare un sapore cinematografico alla storia... Da questo, e dall'aver il regista tagliato, o addirittura tagliuzzato, il testo, risultano continue fratture nel ritmo poetico di esso. Ciò sembra sia stato, d'altronde, nelle intenzioni di Castellani, il quale si è posto su un piano decisamente naturalistico di interpretazione. Resta da vedere, però, se qualcosa è sopravvissuta a questo ambizioso sebbene interessante esperimento... Unico aspetto riuscito del film è l'eccellente qualità dei suoi elementi visivi... ».

Ritroviamo gli stessi concetti nel « Times », in forma più precisa, più approfondita:

« ... Il film è ambientato nelle strade, nelle chiese, nei palazzi d'Italia, tra le

(1) *Sumptuous visual surface,* nell'originale. Notazione dominante nelle critiche inglesi all'opera di Castellani.

(2) *Enrico V*, intrepretato e diretto da Laurence Olivier (1944). *Amleto,* diretto da Laurence Olivier, e da lui interpretato, con: Eileen Erlie, Basil Sidney, Norman Wooland, Terence Morgan, Jean Simmons (1948). Prodotti ambedue da: Two Cities-Rank.

loro magnifiche architetture. Nulla di più appropriato. Shakespeare sopravvive — ed anzi, trova sempre nuova vita — anche in un piccolo palcoscenico, dove la fantasia, più che i fondali e le quinte, serve a creare la scena: e, d'altra parte, le sue opere sono tali da non temere gli apporti d'una tecnica di spettacolo sempre più ricca, col volgere dei tempi. La macchina da presa cinematografica, questo mezzo moderno d'espressione, può dare immagini d'una bellezza impressionante: perché, quindi questa bellezza d'un ambiente autentico non dovrebbe sposarsi a quella del verso del poeta, dando vita ad una degnissima e fedele interpretazione d'un dramma shakespeariano?

Ciò potrebbe benissimo avvenire. Però questa *Giulietta e Romeo*, in quel senso, è un matrimonio fallito. La sostanza è oscurata dall'ombra variopinta (1), e il godimento tratto dall'occhio non è tale da compensare la povertà di ciò che rimane all'orecchio e al cervello.

Il film si è condannato dal momento in cui l'autore ha fatto a pezzi il personaggio di Mercuzio: uno dei più grandi, dei più splendidi per il suo spirito. Gli altri tagli sono tutti nella stessa chiave, e confermano come Castellani abbia gettato via deliberatamente lo spirito e la poesia, la passione e la tragedia, per far luogo soltanto ad un elaborato saggio di regìa. La rissa in piazza come le scene di palazzo, o la storia del messaggio, tutto si risolve in uno splendore di motivi di colore e in uno studio elaborato e distratto di dettagli: anche quando il film sembra seguire il verso, non fa vibrare mai... ».

Dopo aver affermato che per molto è colpa degli interpreti, e dei tagli ai ruoli di taluni di essi, il critico del grande giornale londinese così conclude:

« ...In una versione cinematografica simile, il tortuoso vagabondare della macchina da presa tra le pietre di Verona è più un pregio che un difetto, perché quello che le belle immagini fotografiche interrompono continuamente non ha più gran valore. Sarebbe stato un imperdonabile elemento di distrazione in un film concepito in maniera diversa. In un film come *Enrico V*, *Amleto*, o *Giulio Cesare* (2), ad esempio, i quali pur su diversi piani, hanno mostrato come il cinema può interpretare Shakespeare senza distruggerlo. *Giulietta e Romeo* di Castellani non ha portato alcun contributo, in tal senso, pur essendo una rispettabile realizzazione ».

Ed ancora, C. A. Lejeune nell'« Observer », altro autorevole periodico inglese. E' straordinaria la concordanza dei rilievi critici mossi al film dalla stampa londinese.

« La nuova versione cinematografica di *Giulietta e Romeo*, diretta da Renato Castellani, è stata girata quasi interamente in esterni naturali italiani, con dei colori mirabilmente sobrii, luci calde, squisite immagini da affreschi, un susseguirsi di scene deliziose, di particolari adorabili. Il risultato è un affascinante album di riproduzioni d'arte, di stampe delle bellezze artistiche e naturali italiane. E' pieno di cose belle a vedersi: ma non è Shakespeare, e non può dirsi un'opera di cinema, nel senso proprio del termine.

Castellani ha chiaramente preferito svolgere la storia in termini di immagini puramente visive, invece di fidare sulla forza espressiva di quelle poetiche. Non ha temuto di prendere il testo e farlo a pezzi, né di cambiar scena anche tra un verso e l'altro. E tra una rissa interminabile, dettagliatissime descrizioni pittoriche di feste o funerali, divagazioni su Frate Giovanni e la lettera non consegnata, e così via, il film, nonostante gli spaventosi tagli nel testo, è lunghissimo: diciotto minuti più della edizione teatrale originale. Non è deplorevole in se il fatto che un regista cinematografico abbia teso a mostrare il più possibile in termini visivi il dramma shakespeariano: il guaio è, però, che nelle belle immagini di Castellani c'è una progressione soltanto in quanto l'una segue l'altra. Vi è ben poco crescendo drammatico, nelle sequenze: esse non prendono vigore man mano che si svolgono, e raramente giungono ad un culmine drammatico... Ricordiamo invece con commozione il crescendo travolgente della sequenza, d'un precedente *Giulietta e*

(1) *The coloured shadow obscures the substance*, nell'originale. Ritorna, in altre parole, l'osservazione di Lambert.

(2) Vedi precedente nota, per i primi due citati. *Giulio Cesare*, diretto da Joseph Manchiewicz, prodotto da John Houseman per la MGM, 1953, con: Marlon Brando, James Mason, Jhon Geigud, Louis Calhern, Deborah Kerr, Greer Garson.

Romeo (1), quando Leslie Howard, furente per la morte di Mercuzio, corre le vie di Verona urlando il nome di Tebaldo. Quanto al testo, quello non era Shakespeare: ma lo era nello spirito. Ed era cinema, anche.

Il film di Castellani manca di vigore, di ritmo, visivo e interiore: con un corso lento e monotono, le parole seguono le parole, e le immagini si susseguono alle immagini, senza rilievo, là dove la poesia di Shakespeare, in questa incantevole storia d'amore primaverile, dovrebbe invece sprizzare alta e inesausta, e piena di luce e di colore, come i getti d'acqua d'una fontana. Il difetto è in parte nell'insufficenza degli interpreti... ».

So lovely, but where are the lovers? Sotto questo titolo, Fred Majdalany del « Daily Mail » scrive, infine:

« *Giulietta e Romeo* non è tanto per il cervello quanto per il cuore. E' una di quelle opere di Shakespeare che gli studiosi non possono vivisezionare a freddo. E' il poema della primavera dell'amore: un poema sul quale le adolescenti piangono ancora, in Inghilterra, e che fa ricordare agli studenti che la nostra tradizione è ancora di poesia, oltre che di cricket.

La poesia e l'amore dei due innamorati sono i due motivi essenziali: e il regista Renato Castellani, invece, ne ha fatto degli elementi di secondo piano, nel suo film *Giulietta e Romeo*, per altri versi incantevoli.

E' una festa per l'occhio, infatti, questa travolgente evocazione dei colori, dello stile, della bellezza del Rinascimento, ed è uno dei più splendidi spettacoli che io abbia mai visto: ogni inquadratura dà piacere a vederla. Ma tra un'immagine e l'altra Shakespeare e i suoi due innamorati si sono perduti... Che film sarebbe stato, se vi fossero stati Giulietta e Romeo con il loro amore, con la loro poesia! ».

* * *

« Films and Filming » non condivide i giudizi dei citati critici inglesi. L'inviato di tale rivista a Venezia, John Francis Lane, aveva mostrato di essere oltremodo perplesso, di fronte al film di Castellani, nel quale, tra l'altro, aveva rilevato «un'intenzione iniziale di risalire alle fonti italiane primigenie cui lo stesso Shakespeare si era ispirato »: e aveva lamentato « che la modestia avesse d'altronde impedito al regista di ignorare Shakespeare completamente ». Per cui il risultato, sempre secondo il Lane, è che « si rimane ammirati del gusto e dell'eleganza delle immagini e dei costumi ma non si può fare a meno di rimpiangere Shakespeare assente ». Il critico della rivista, Patrick Goldring, scrive invece, dopo la presentazione del film a Londra:

« Realizzando questo film, il regista italiano Renato Castellani non poteva non irritare i puristi di Shakespeare. Egli, infatti, ha tagliato spietatamente gran parti del testo, vi ha aggiunto nuove scene, e, peggio ancora, vi ha aggiunto brani di dialogo. Evidentemente, ha visto in « Giulietta e Romeo » una tragica storia d'amore ambientata nella Verona del Rinascimento, superbamente scritta in alcune parti e intollerabilmente verbosa in altre.

Questo mi sembra, comunque, un modo legittimo di accostarsi a Shakespeare: più rispettoso, anzi, di quello seguìto da tanti austeri conservatori della traduzione del Bardo. Senza approvare con ciò, tutti i tagli apportati da Castellani al testo, dobbiamo renderci conto che buona parte di « Giulietta e Romeo » — certi tediosi giochi di parole, certe chiacchierate compiaciute — vanno gettate via, in un'edizione cinematografica, se non si vuole che essa sia soffocata dalle parole. Quanto alle aggiunte di dialogo, e rimanendo sottinteso che esse non possono mai essere il linguaggio pari a quello shakespeariano, bisogna pur dire che nello stesso testo originale vi sono lunghi pezzi altrettanto lontani dallo Shakespeare migliore. Senza contare che quello ed altri testi, che i puristi considerano cosa sacra, sono stati più volte ogetto di correzioni o interpolazioni da parte dei contemporanei di Shakespeare.

E poi, se qualche volta Castellani ha

(1) *Giulietta e Romeo* di George Cukor, produz. MGM (1926), con: Leslie Howard, Norma Shearer, John Barrymore.

Si veda « Contributo ad una filmografia su Shakespeare e il cinema » ne *La rivista del Cinema Italiano*, n. 4, 1954. In tale fascicolo, scritti critici e documentazione su Shakespeare e il cinema, a cura di G. Baldini, P. M. Pasinetti, J. Houseman J. Phillips, V. Pandolfi, P. Jacchia. e brani di sceneggiatura di *Giulio Cesare*.

mancato di sensibilità e di buon gusto, nell'adattamento cinematografico, non si può negare che esso, nell'insieme, sia fatto con intelligenza.

La messa in scena, i colori e i costumi, inoltre, sono una delizia continua per l'occhio. Il film è stato realizzato in Italia, traendo tutto quanto era possibile trarre da scene originali, date dalle corti, dalle piazze, dalle mura, dalle strade e dai palazzi antichi di Verona e di altre città. E' qui, nelle piazze piene di folla, nel salone da ballo dei Capulenti, o sulle rive del fiume, che il film trova i suoi momenti più felici. Riccamente intessute, le scene rimangono di fronte ai nostri occhi a lungo, dopo ogni dissolvenza... ».

La critica conclude movendo al film un'unico appunto, e cioè una inadeguatezza dell'interpretazione, da parte degli attori, pur con l'indulgenza, rara tra i critici londinesi, per Susan Shentall (Giulietta).

Concludiamo la nostra rassegna con una curiosa citazione, del giudizio che diede il « Times » nel 1936 su *Giulietta e Romeo* di Cukor, analogo a quello dato oggi sul film di Castellani: « ...Ove si possa prescindere dal fatto che questo film non rende un buon servigio all'opera teatrale, si può ammirare quello che esso vi ha aggiunto. L'ambientazione è di puro stile quattrocentesco, molto accademica e squisita, con incantevoli corteggi, feste e danze, e l'accompagnamento di una eccellente musica ».

(*a cura di P. Iacchia*)

Un giudizio americano sul film "Da qui all'eternità"

Riteniamo interessante riportare una critica americana non conformista sul film *Da qui all'eternità*: quella di Alfred Lewis Levitt nella « Hollywood Review », autorevole periodico indipendente.

Da qui all'eternità è stato portato sullo schermo con apparente aderenza alle grandi linee del romanzo e con rilevanti cambiamenti in taluni motivi che sembrano marginali. E' comunque una realizzazione importante, e rappresenta uno dei maggiori sforzi compiuti da Hollywood finora per fare riprender quota ai propri incassi. Sotto tale aspetto può dirsi un successo, poichè registra incassi imponenti, pur non essendo in 3-D, né su schermo panoramico, e neanche in « glorioso Technicolor ».

La straordinaria interpretazione di alcuni dei protagonisti contribuisce, d'altra parte, a dare alla versione cinematografica del romanzo di successo di James Jones un'aria di realtà: inconsueta, ad ogni modo, nella produzione hollywoodiana attuale.

Il film ci mostra una compagnia di militari di stanza alle Caserme Shofield nelle Hawaii, nel periodo immediatamente precedente a Pearl Harbour. I personaggi sono quasi tutti soldati di mestiere, d'un esercito del tempo di pace: uomini qualsiasi, sui trent'anni. E le loro donne. Il capitano Holmes comandante della compagnia non pensa che a salire di grado, e crede che il modo migliore per arrivarci sia quello di far vincere il campionato militare di pugilato alla propria unità. Alla compagnia, al regolamento, del resto, pensa il sergente maggiore Warden (Burt Lancaster), il quale pensa anche alla moglie del suo superiore (Deborah Kerr). Poi c'è il soldato Prewitt (Mongomery Clift), un ragazzo in gamba, che suona la tromba e fa la boxe magnificamente, ma non vuole battersi per il campionato di Holmes. Per questo, egli è soggetto alle più crudeli, disgustose violenze, alle più disumane umiliazioni, da una gag di bruti istigati dal capitano.

A questo punto, come in tutto il film, viene data a pennellate una mano di tinta realistica: ogni punta drammatica viene smussata, al momento stesso in cui essa appare, e tutto si risolve in un'impressione di sostanza, in una visione vaga là dove sembrava esservi un'evidenza immediata.

La trama può continuare ad apparire solida: ma non tarda a rompersi. La vivida, simpatica creazione che Frank Sinatra fa del personaggio del soldato Angelo Maggio nella prima parte del film si riduce a servire a rendere credibile al pubblico l'incredibile fatto di sangue che avviene poco dopo. Per non mostrare in tutto il loro orrore le torture morali e materiali cui è sottoposto Prewitt in caserma, e per giustificare, d'altra parte, il fatto che Prewitt stesso, esasperato fino alla follia omicida, giunga ad uccidere, ecco la fuga di Maggio e l'incontro altrettanto forzato di quest'ultimo, per la strada, con Prewitt e Warden ubriachi: e

l'eliminazione gratuita d'un personaggio che non serve più.

Altrettanto incredibili sono le storie di amore del film, quella del sergente con la moglie del capitano, e quella del soldato con la prostituta. Nel romanzo il personaggio di Karen Holmes ha la drammatica realtà della situazione d'una donna chiusa in una caserma di maschi in calore: il modo convenzionale, banale, con il quale nel film essa cade tra le braccia del sergente è imperdonabilmente puerile. Quello della prostituta (Donna Reed) e di Prewitt, d'altra parte, diventa un amore al primo sguardo, durante una festa da ballo, secondo il più abusato dei clichés del cinema sentimentale, e accettabile tra un collegiale e una bella commessa di negozio, ma non in questo caso. Le due attrici sono bravissime, comunque: e si deve a tale bravura se il pubblico crede a quegli amori incredibili.

Il trucco, per cui un film così lungo sostiene con tanto poca realtà le sue presunzioni realistiche, è sostenuto a sua volta dalle polemiche createsi attorno al film stesso. Sono state date al fim due interpretazioni: una, secondo la quale si tratta di un'opera anti-militarista e anti-bellicistica, e l'altra, per cui il fim esalta l'esercito e la guerra. Di conseguenza, esso viene applaudito o deplorato, secondo il punto di vista degli spettatori, come espressione dell'una e dell'altra concezione. Ma, come hanno reagito le Forze Armate degli Stati Uniti? La Marina ha proibito la proiezione del film nei cinematografi destinati ai propri uomini, affermando che esso denigra i fratelli dell'Esercito. L'Esercito, però non ha ritenuto affatto di proibirlo, né di censurarlo. Non ne aveva bisogno, perché su di esso aveva già esercitato la propria censura — che in tali casi ufficialmente, viene chiamata supervisione tecnica — in sede di produzione. La collaborazione e supervisione che le Forze Armate americane danno ad un film, infatti, comporta il diritto da parte loro di disapprovare, eventualmente, uno o più punti della sceneggiatura, e di esigere l'eliminazione o la modificazione nel senso voluto. Ora, c'è qualcuno che sostiene che il Pentagono ha commesso un errore a lasciare uscire il film com'è: però si può esser quanto mai sicuri che, se è sfuggito ai militari qualche dettaglio spiacevole, il film è sostanzialmente conformista.

Se, da un lato, si mostra un soldato che è vittima di violenze materiali e morali ingiustificabili da parte di un'autorità militare arbitraria e assurda; se nel film appaiono aspetti di immoralità, di corruzione, della vita militare, che spesso è prospettata come una giungla; e se serpeggia nel film stesso un certo spirito anti-militaristico, è pur vero, d'altro lato, che tutto quello che può esservi di negativo, di ignobile, nella vita militare quale appare nel film, è localizzato nel capitano Holmes, in lui soltanto. Il problema, quindi, è di eliminare lui: e ci pensano due provvidenziali alti ufficiali, che gli pongono l'alternativa della corte marziale o delle dimissioni dall'esercito: lui sceglie queste ultime, e l'esercito torna ad essere un modello di purezza!... (Incidentalmente, nel romanzo le cose vanno in maniera leggermente diversa: Holmes, infatti, viene promosso...).

Inoltre, l'inumanità, l'immoralità dei personaggi del film è esaltata, anzi che esser criticata. Gli eventi sono concatenati in modo tale, per cui il pubblico si aspetta, ed anzi desidera, che Prewitt sfidi il sergente al duello a coltellate e lo uccida: e Prewitt uccide. Prewitt che si era ridotto a questo per non aver voluto partecipare ad un campionato di boxe, avendo anni prima massacrato a pugni un avversario, e giurato di non rimettere più i guantoni. Il masochismo di Maggio, poi, che si fa uccidere a forza di botte senza un lamento, viene presentato come un tratto di nobiltà d'animo: la testardaggine animalesca, la supina accettazione della violenza, diventano difesa d'un sacro principio.

Se è vero che in questo film c'è l'Esercito, è un esercito che ti dice di non essere perfetto, ed anzi ti si presenta come alquanto ostico: però, ti dice anzi tutto che così è anche se non ti piace troppo, e che certe cose, che accadono nella vita militare, sono inevitabili. Del resto, se i militari cui capita una Deborah Kerr sono pochi, di donne come la Reed attorno alle caserme ce n'è per tutti: e il whisky corre a fiumi. Ed infine, se quella musica non ti piace, c'è sempre qualcosa che la movimenta. Pearl Harbour, per esempio.

E poche volte, sullo schermo, si è vista una Pearl Harbour così fragorosa così risolutiva. Qui le virtù compensano i vizi. Tutti in riga. Dimentichiamo le meschinità della vita civile. E il film finisce, lasciando l'impressione che un'altra bella e più grande guerra si imponga per far riassommare le nostre virtù, spaz-

zar via i vizi, ritemprare i nostri cuori...

«Questo soldato — dice il sergente, di Prewitt ucciso poco prima — amava l'Esercito più d'ogni altro soldato che io abbia mai conosciuto...». Nonostante le bassezze, le ingiustizie, le violenze, e il delitto, il soldato Prewitt amava l'Esercito, dunque. Ai signori spettatori si chiede di fare eventualmente altrettanto.

(*traduzione di p. j.*)

Il Cinema italiano attende una legge

Voi conoscete ormai il tema in ogni suo più delicato punto. Per questo il consiglio direttivo del Circolo spera che voi questa sera decidiate, che noi tutti insieme si decida, se il Circolo Romano deve limitarsi a periodici e patenti appelli nei confronti della legge-fantasma, o tener fede alla mozione del 29 aprile 1954. Quella mozione ricordava agli uomini di cinema che le sorti del film italiano dipendono fondamentalmente dal loro impegno morale e artistico. Quella mozione proponeva che con la nuova legge il controllo sul cinema fosse regolato da norme giuridiche e procedurali analoghe a quelle per la stampa, secondo la Costituzione, in modo che tolgano da paralizzanti incertezze, scrittori registi produttori e si renda superflua ogni altra forma di controllo e autocontrollo di categoria. C'erano altre cose importanti in quella mozione, ma soprattutto vi si riconferma la volontà del Circolo Romano di lottare per un cinema libero fondato sul primato qualitativo che ne ha determinato il successo. Il pensiero del Circolo Romano del Cinema, attraverso la lettera del 18 novembre 1954 al Presidente del Consiglio dei Ministri, del Senato, della Camera, al Ministro dello Spettacolo, al Gruppo Parlamentare dello Spettacolo (lettera firmata da altre autorevoli associazioni) era ancora una volta ribadito e in termini per forza più drammatici, perché il 18 novembre viene trenta settimane dopo il 29 aprile. Il tempo passa e ogni tanto arriva qualche folata di parole, qualche promessa, niente di più. E nell'aria piuttosto piena di diffidenza continua a risuonare come un vecchio disco: «vogliamo una legge nella quale il cinema finalmente non sia considerato un settore marginale e puramente voluttuario delle attività nazionali, e quindi tale da essere gravato dai più forti oneri fiscali, ma aspetto fondamentale della nostra cultura. Una legge che garantisca non soltanto la necessaria stabilità economica ma anche e soprattutto quella piena libertà di espressione che gli consenta di rinnovare le antiche affermazioni».

Siamo al 2 dicembre e si mormora che la legge vecchia sarà prorogata di un anno. Tutto qui. Era la primavera quando un ministro della Camera, respingendo le accuse di disinteresse e addirittura di ostilità nei confronti del cinema, dichiarava che invece è fermo proposito del governo predisporre nuove norme legislative le quali possono meglio tutelare e sviluppare la cinematografia nazionale. Il tempo passa, passano anche i ministri, come passano i registi, gli scrittori, gli attori, e passa anche la grande occasione del nostro cinema. No, non diciamo passa, ma sta per passare, e si chiama crisi, e gli stranieri la chiamano declino, anzi fine del nostro movimento. Per crisi non si può intendere quello che un altro ministro definiva come la naturale condizione dell'arte, sempre alla ricerca di nuove forme, di nuovi contenuti. Per crisi si intende che vi sono ostacoli tali, lungo il cammino dei numerosi, geniali artisti del cinema italiano, giovani e anziani — e sono ostacoli derivati dall'attuale struttura economica e politica del cinema italiano — che non possono esprimersi con forza, interezza, sincerità come detta loro dentro. Questa, cari amici del Circolo Romano, è la crisi. E' stato dichiarato solennemente da un ministro: noi non siamo contro queste o quella espressione artistica. E' stato dichiarato che la censura italiana è talmente larga che nel '54 fu respinto un solo film. Allora è bene che quello che noi diciamo inter nos, noi del mestiere, quando ci troviamo per la strada, nelle case, durante le riunioni del Circolo Romano che con infiniti modi la intolleranza — che non dà sempre il suo preciso indirizzo — sta sospingendo gli artisti del cinema lontano dalla partecipazione alla storia in atto del nostro paese. Si tenta di spingerli come mandrie molto lontano, perché essi attenterebbero alle istituzioni dello Stato, al decoro nazionale e alla morale. Invano gli artisti continuano a domandare esempi ufficiali, prove. La verità è che con queste parole, decoro nazionale, morale, si può fare qualunque sopruso, qualunque ricatto ai dan-

ni dei cineasti, e si indebolisce, si rallenta, si devia, si divide, si corrompe, per cui quel bell'empito, quella fede che c'era una volta negli uomini di cinema italiani c'è meno, c'è tanto meno che oggi le idee bussano alla porta dei produttori nella maggior parte dei casi dopo che si sono lungamente velate, o non bussano affatto. Questo si voleva? Non lo vogliamo credere. Se intendiamo fare questa sera un discorso leale e costruttivo con il governo, dobbiamo dire che il cimitero dei film proibiti allarga sempre di più i suoi confini. Per un film buono che nasce, mille film buoni non nascono. I maltusiani del cinema battono paternamente una mano sulle spalle degli artisti e dicono: vivete tranquilli, fateci divertire e noi non vi lesineremo onori e denaro, e magari fateci anche piangere, ma su personaggi che non ricordino troppo da vicino la gente che incontriamo in autobus.

Il cinema italiano aveva una grande ambizione; era bastato vedere in un film un paese di Sicilia per far dire agli italiani: ma noi non conoscevamo la Sicilia, vedere Roma per dire: non conoscevamo la nuova storia di Roma, vedere un film col popolo per dire: non conoscevamo abbastanza il popolo. Questo libero viaggio del cinema italiano attraverso fatti sentimenti luoghi del nostro popolo, che doveva essere di cento tappe, di chi sa quante tappe, è stato mozzato, ridotto a pochi film col pretesto che sapevamo molto, troppo, proprio quando la nostra coscienza si era accorta di sapere poco

Il cinema italiano ha avuto delle grandi vittorie e delle grandi ambizioni. E' proprio con il cinema che noi abbiamo cominciato subito dopo la guerra a non voler essere colonie di nessuno, di nessuno. Altri cinema più potenti di mezzi miravano, spiegabilmente, naturalmente a imporre la loro storia, i loro usi e costumi; invece il cinema italiano non dico che abbia imposto i suoi usi e costumi, ma ha diffuso qualche cosa di vero e di utile come i sentimenti originari, le qualità originarie dell'italiano, e con la gioia, con l'entusiasmo che si ha per una cosa ritrovata che pareva perduta per sempre. C'era il film comico, quello tragico, quello satirico, ma si trattava di un discorso unitario, tutti tiravano la corda dalla stessa parte e così una parola molto logora riacquistava nel mondo a poco a poco il suo significato vivente anche per merito del nostro cinema, se non vogliamo dire per merito del nostro cinema: la parola umano, un cinema umano. Ma in patria cominciavano presto le calunnie per fugare le quali non bastava neanche che questi film italiani trovassero calda accoglienza presso nazioni rette con forme di governo diverse le une dalle altre e addirittura opposte a quelle forme di cui il cinema italiano era accusato di porsi al servizio. Le calunnie sono cresciute nutrendosi nella fazione e nell'invidia. Alcuni di quei calunniatori oggi sono diventati laudatores temporis acti, ma il loro amore verso il cinema italiano ormai non sarà giudicato dal calore della loro commemorazione del passato, ma in quanto di quel passato accettino la lezione, lo stimolo continuo e operino quindi a favore di un cinema che conservi, anche se i fatti si susseguono e i temi mutano, i requisiti radicali del cinema di ieri. Aiutino costoro in concreto a portare avanti il disegno della formazione di una coscienza cinematografica nazionale per cui il cinema non sia più subito ma condiviso e addirittura promosso dal pubblico, sia un cinema di maggioranza, aiutino per esempio — ecco un altro punto che riguarda anche la legge — aiutino la moltiplicazione dei circoli del cinema che, qualunque colore abbiano, sono provvidenziali per la vita del nostro cinema. Non tanto nelle città dove ci sono altri mezzi di cultura, ma nelle aree depresse della cultura, nei piccoli paesi dove ogni circolo può dare i benefici di un ambulatorio in una zona malarica. Nessuno vuole imporre una particolare cultura con questi organismi, ma la cultura nella sua regola di conoscenza e di discussione e non importa quale sia il risultato finale della discussione. Ciascun circolo si svilupperà poi secondo l'ambiente, secondo le invenzioni e gli interessi di ogni centro. Ma si fondi su questo principio e lo stato lo riconosca come un collaboratore invece di affidarlo alla polizia. Questo fa parte di una visione democratica del cinema italiano, dalla quale solo può esprimersi una cinematografia nazionale durevolmente e in tutte le direzioni possibili dell'arte.

Io credo personalmente che il cinema italiano avrà presto la sua legge. Come si può pensare che vi siano ministri i quali si assumono — e perchè poi? — la responsabilità ufficiale di rovinare un'industria che come nessun'altra industria, dando lavoro a tanta gente crea una ricchezza di ordine spirituale degna dei momenti mi-

gliori della nostra pacifica espansione culturale? Io credo che la legge verrà. Ma noi sappiamo che non basta che ci siano le leggi. Bisogna che tra il cinema italiano e il governo avvenga un fatto nuovo, un fatto di confidenza vera e l'uomo di governo che determinerà questa confidenza vera, che guarderà le cose amando sul serio il nostro cinema, compirà un'opera che noi tutti crediamo resterà. Non inganniamoci più, voi, governo, con le promesse, e noi, col prenderne atto perfino con soddisfazione. Lasciate che entri nella produzione italiana quel grande talento, quel grande cuore che hanno sopratutto i giovani, e anche gli anziani, a molti dei quali non è stato possibile di esprimere ancora tutto quello che volevano. Permettete film che strappano lacrime di commozione ai ministri, sopratutto quando questi film sono dovuti a giovani di altissime doti, ma permettete anche film che non strappano lacrime ai ministri che magari li irritino o li avvertano che la fortuna politica è labile quanto più si oppone a che la vita si mostri con i suoi contrasti. Aiutiamoci a dissipare le leggende che la vigliaccheria e la ignoranza hanno creato intralciando lo sviluppo del cinema italiano, il quale deve progredire secondo le leggi della domanda e dell'offerta quale il reale flusso e riflusso delle idee provoca. Il cinema italiano ama l'Italia, vuole onorare l'Italia, vuole partecipare alla ricostruzione dell'Italia, l'amore del cinema italiano per l'Italia è fresco, giovane, possiamo chiamarlo risorgimentale; l'amore per l'Italia è stato la condizione del cinema italiano, della sua nascita e dei suoi progetti.

Ci sono altri popoli che stanno venendo avanti con il loro cinema e che hanno fatto tesoro dell'esperienza italiana, cioè la ispirazione insistentemente cercata nella vita nazionale; la competizione è ancora aperta, con che cosa si vuole che il cinema italiano partecipi a questa competizione? Siamo ancora in tempo a parteciparvi. Dipende da voi del governo l'esito, che sarà buono se volete un cinema che, sia esso epico, lirico, o addirittura aulico, si muova però sempre nell'ambito democratico. Dipende da noi, uomini di cinema, se resistiamo alle lusinghe, alle pressioni, alle minacce dirette e indirette, da qualsiasi parte provengano. Dipende molto dal Circolo Romano del Cinema. Se abbiamo la convinzione che il cinema ha questo carattere di fattore di civiltà, se abbiamo la convinzione che il governo deve fare di più e meglio nei confronti del cinema del suo paese, noi dobbiamo insorgere giorno per giorno contro tutti i casi che dimostrino incomprensione, pressione, fazione. A cominciare da questa sera. Volete chiamare tutto questo opposizione? Chiamatelo opposizione, noi la chiamiamo collaborazione. Noi collaboriamo, noi vogliamo collaborare col governo, vogliamo che non sia sotterrata questa meravigliosa occasione. Sappiamo di non difendere soltanto dei bilanci. Per questo non ci può mancare la forza di affrontare le calunnie e di affermare che il governo deve assumersi specie in questo momento e apertamente la sua responsabilità come noi ci assumiamo la nostra. A tutti dobbiamo dire, a noi e agli altri, che un paese ha, infine, il cinema che si merita.

CESARE ZAVATTINI

Relazione tenuta all'Assemblea del Circolo Romano del Cinema del 2 dicembre 1954.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Autorizzazione Tribunale di Roma N. 2689 del 24-4-52
Officina Grafica Fr.lli Bocca Editori - Roma - Via dei Salumi, 30 e

RIVISTA DEL CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

INDICE GENERALE DELL'ANNATA 1954

(A cura di Corrado Terzi)

FRATELLI BOCCA EDITORI - ROMA - MILANO

SOMMARIO

INDICE DEI NOMI

INDICE DEI FILM